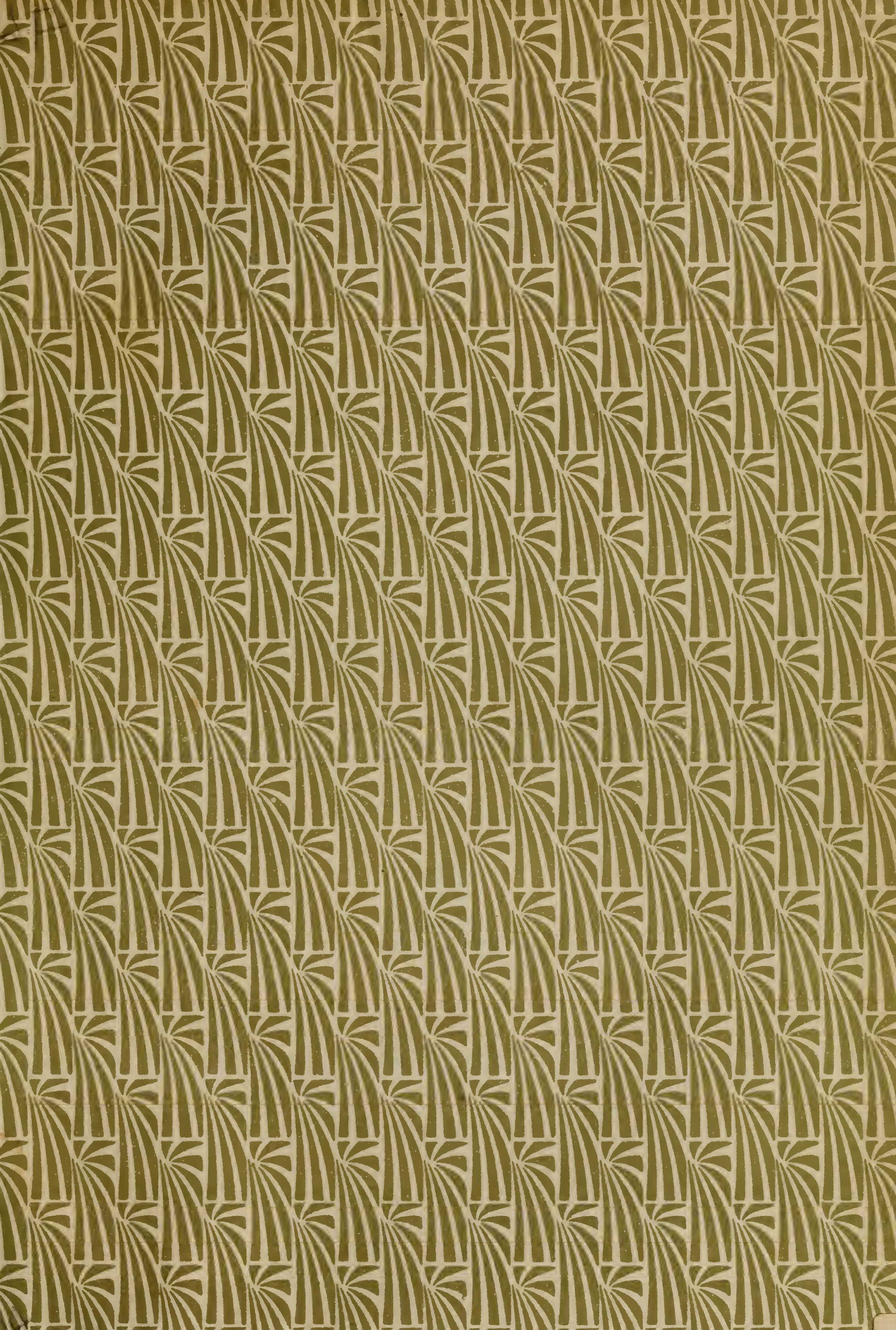
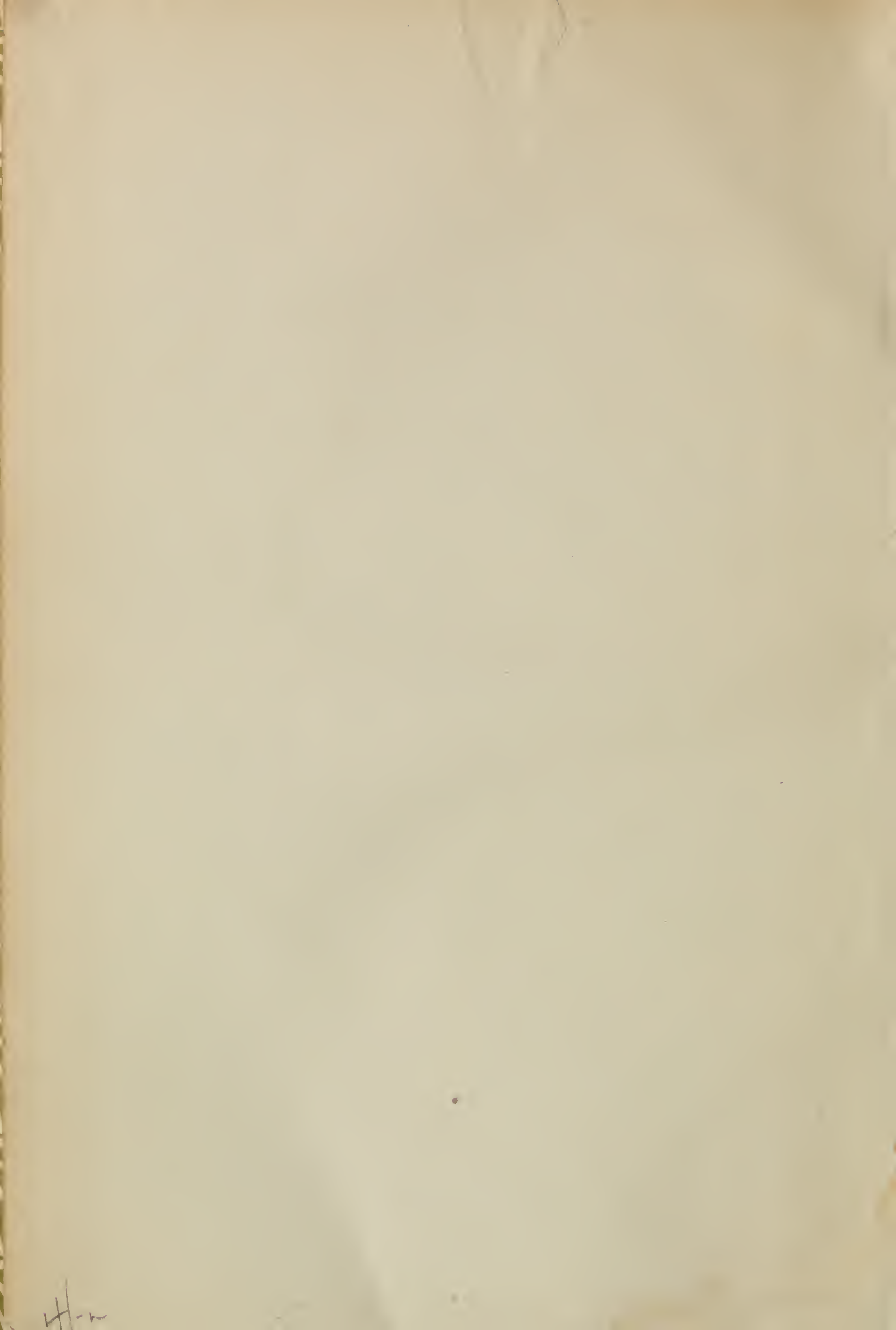
WOLFRUM

JOH. SEB. BACH







Johann Sebastian Bach

von

PHILIPP WOLFRUM

Zweiter Band:

J. S. Bach als vokaler Tondichter

Mit Notenbeilagen und Faksimiles

»Bach, c'est Bach, comme Dieu, c'est Dieu.« (!) Hector Berlioz.

»Bach, ce n'est pas un musicien: il est *la musique*.« E. Tinel.



LEIPZIG
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1910

An Dr. Richard Strauß

I. Bach in seinem Verhältnis zu Kirche und Volk.

1.

Mit der Reformation setzt sich im christlichen Gemeinwesen des Mittelalters die Eigenart der germanischen Rasse durch, die das im »internationalen« Betriebe allmählich vergriffene, verwaschene und so der Fälschung ausgesetzte christliche Ideal zu erneuen versucht. Nicht als ob Luther und seine Gehilfen es auf einen Bruch mit der Mutterkirche abgesehen hätten, der erst durch äußere Machtansprüche der letzteren herbeigeführt und durch Fürstenpolitik und die sogenannten Religionskriege besiegelt ward. Der lutherische Kultus und seine Kunst blieben in Kontakt mit der alten Kirche, aus deren Schoß die junge Gemeinschaft hervorgegangen war. Nicht als schroffer Gegensatz zu jener, sondern als Fortentwicklung ist sie gedacht und zu begreifen. Aber der Allgemeingültigkeit dieser Auffassung war doch wiederum die »allzu germanische« Ausdeutung des religiösen und Kirchenbegriffs hinderlich. Namentlich mit seinem Satze vom allgemeinen Priestertum ward der Protestantismus der herrschenden Kirche unbequem.

Ja, dieses germanische Wesen mit seiner unverbrauchten Energie, seiner Unbeugsamkeit, seinem Wahrhaftigkeitsfanatismus und gelegentlichen Eigensinn, wie es der religiöse Genius Luthers in vollblütiger Weise repräsentiert, konnte in jener Zeit schon nicht selten am eigenen Leibe unbequem empfunden werden — wir wissen, wie sogar Melanchthon nach Luthers Tode über die »unziemliche Knechtschaft« klagt, die er hätte ertragen müssen, da »Luther öfter seinem Temperament folgte, in welchem eine nicht geringe Streitlust lag«. Aber nur an diesem Wesen konnte für die nächste Zeit die christliche Gemeinschaft genesen und in einem gewissen Sinne auch die Mutterkirche sich regenerieren. Im Verlaufe der beiden nächsten Jahrhunderte tritt freilich auch in der lutherischen Kirche eine Art Erschlaffung zutage. Die Streitlust zwar ist bei den Orthodoxen erheblich gestiegen, aber in demselben Grade sind sie auch meist »bornierter« geworden, und das innerlich-religiöse Leben sucht sich da nicht selten neue Wohnungen.

2.

In die Zeit des mit neuen religiösen Regungen kämpfenden orthodoxen Luthertums ward die Erscheinung Johann Sebastian Bachs gestellt, der sich im Rahmen des lutherischen Gottesdienstes eine »regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren« zur Lebensaufgabe gemacht hatte. Hinter seinem Lebenswerke steht die durch die germanische Eigenart

bedingte freiere und doch tiefere christliche Weltanschauung, wie sie sich für ihre Zeit unter allen Reformatoren am weitherzigsten, volkstümlichsten und lebensvollsten in Luther offenbarte. In Bach setzt sich 200 Jahre später dieser nationale Geist in künstlerisches Empfinden in seiner ganzen Breite und Tiefe machtvoll um. Bach verklärt künstlerisch das kirchliche Lebenswerk Luthers, er veredelt die menschlichen Schwächen seiner einseitigen Eiferer; er hat Sinn und Herz für religiöse Regungen, die von der orthodoxen Kanzel aus häufig diskreditiert wurden. Zwar stellte er sich in den Streitigkeiten zwischen Orthodoxen und Pietisten entschieden auf die Seite der ersteren, die eben die Kunst gedeihen ließen und gemäß ihrer lutherischen Kirchenpraxis gedeihen lassen mußten, aber für die Gefühlsregungen des Pietismus hatte er doch etwas übrig, wie manche seiner Kantaten beweisen. Hingegen konnte er als Künstler wenig Sympathie für die Kahlheit und Nüchternheit des reformierten Wesens hegen. Ja, es mußte ihn ähnlich abstoßen, wie in späterer Zeit einen Franz Liszt das Genfer Kirchenwesen. Wir stellen denn auch einen sehr regen künstlerischen Verkehr zwischen Luthertum und Katholizismus fest, weniger zwischen Lutheranern und Reformierten, welch letztere in Calvin einen sogar gegen die Künstler, die ihm sein Gesangbuch dichteten und vertonten, sehr rigorosen, undankbaren und unduldsamen Kirchenpapst hatten. Überblicken wir nach dieser Richtung die Bücherei,

wie sie sich namentlich in Bachs Nachlaß vorfand, so beobachten wir, wie fest er in seinem lutherischen Kirchenwesen wurzelte.

Da sind Luthers Werke zweifach zu finden, daneben noch die Tischreden und eine Hauspostille besonders, die lutherischen Orthodoxen sind in allen Schattierungen vertreten: der leidenschaftlich streitbare Wittenberger Professor Calovius ⟨† 1612⟩, die Erbauungsschriften des Rostocker Heinrich Müller ⟨† 1675⟩, des Jenaer Johann Gerhard ⟨† 1637, »Schola Pietatis«⟩, des unserer Zeit noch teuren Johann Arnd in Celle ⟨† 1621⟩ »Bücher vom wahren Christentum«. Gegenüber den Juden gibt ihm Joh. Müllers »Judaismus .... ausführlicher Bericht von des Jüdischen Volkes Unglauben, Blindheit und Verstockung. Hamburg 1644«, gegenüber den kunstfeindlichen Reformierten August Pfeiffers »Anticalvinismus« ⟨auch »evangelische Christenschule« und »Antimelancholicus«⟩ Rückhalt und Deckung.

Seine ihresgleichen suchende Gesangbuchskenntnis fußt auf den verschiedensten Kirchengesangbüchern und namentlich auf dem großen achtbändigen Sammelwerke »Leipziger Gesangbuch von Paul Wagner«. Wie gründlich seine ebenso umfassende Bibelkunde gestützt war, mag uns ein Buch beweisen, das ein Theologe unserer Zeit wohl nur mit Lächeln zur Hand nimmt: Pintingii Reisebuch der Heiligen Schrift, in dem die Reisen aller heiligen und ehrwürdigen Personen Alten und Neuen Testamentes und alle einschlägigen Örtlichkeiten dargestellt sind, sowie

die Reisedauer genau berechnet ist. Auch Josephus' Geschichte des jüdischen Volkes ist hier zu nennen.

Mit der deutschen Mystik verbinden ihn die Predigten des Straßburger Dominikaners Tauler, mit »Gegnern« der Orthodoxen, den Pietisten, Werke von Spener und Francke. Sein Interesse an der Kritik der Gestaltung der alten Kirche erhellt aus »Examen concilii Tridentini«, dem bedeutendsten vierbändigen Werke des berühmten lutherischen Theologen M. Chemnitius ⟨† 1586⟩.

Die deutsche Poesie ist ihm in erster Linie durch das Gesangbuch vertraut. Das evangelische Kirchenlied, aus dem Volke hervorgegangen, »blieb lange die einzige poetische Gattung, die, obgleich sie vorzugsweise von dem Gelehrtenstande geübt ward, doch immer einen volkstümlichen Charakter in Stoff und Form sich bewahrte und nie aufhörte, ein Eigentum aller Stände und Klassen des Volkes zu sein«.[1]

Dieses Gesangbuch bot ihm in jener Zeit der das Ausland oder Altertum nachahmenden gelehrthöfischen, platten oder schwülstigen, undeutschen »und oft bewußt unwahren Dichtkunst« in der dem Volksliede verwandten Lyrik eines Paul Gerhardt, Joh. Heermann, P. Fleming, J. Rist die Früchte einer wahrhaftigen, gemütvollen deutschen Empfindung, die sich erst nach Bachs Tode zu einer imponierenden nationalen Dichtung entfalten sollte. Wir begreifen da auch, weshalb er von der Oper

---

1⟩ Koberstein, Gesch. der deutschen Nationalliteratur.

absah, für diese war eine große nationale Dichtung unerläßliche Vorbedingung. Aber für seine deutsche Kirchenmusik war er allerdings vielfach auf poetische Handreichung angewiesen. Was er für seine Passionen, viele Kantaten usw. außer der Bibel und dem Gesangbuch an sogenannten madrigalischen Texten vorzugsweise für die Rezitative und Arien benötigte, mußte er sich von einschlägigen Berufsdichtern holen. Da kommen für ihn hauptsächlich Geistliche von poetischem Ruf wie E. Neumeister, S. Franck in Betracht. Und als sein stets hilfsbereiter, gewandter, dabei der Bachschen Zensur stets löblich sich unterwerfender Verseschmied figuriert der Leipziger Chr. Fr. Henrici, der unter dem Namen Picander dichtete.

Will nun vielleicht manchem unsrer kirchlich mehr emanzipierten Zeit gleich Bachs unlauterem Antagonisten Scheibe ⟨in seinem »Critischen Musikus«⟩ der geistige Horizont des Meisters ⟨welcher übrigens bekanntlich auch der Philologie näher stand⟩ etwas beengt erscheinen, so darf wohl dagegen geltend gemacht werden, daß eben in Theologie und Kirche jener Zeit vieles beschlossen war, was sich später erst selbständig entfaltete.

3.

Wenn wir die bereits behandelte Instrumentalmusik des Meisters überblicken, so haben wir bei ihm, der die musikalische Technik und Sprache einzelner Instrumente auf einen kaum zu überbietenden

Gipfel gehoben hat, doch häufig den Eindruck, als sei fast seine ganze große instrumentale Kunst eine Art Vorstudie für die Kirchenmusik, die bekanntlich zu des Meisters Zeiten ziemlich durchweg eine begleitete[1] war, und die ja auch mit viel reiner Instrumentalmusik ausgestattet war. Fast kein auf instrumentalem Gebiete errungener technischer Fortschritt, keine dort entwickelte Form, die nicht ihr zugute käme! Ist die Instrumentalkunst an der Vokalkunst erstarkt und, wie wir etwa am Orgelchoral sehen, auch an ihr mit im höchsten Maße selbständig geworden, so gibt sie dieser mit Wucherzinsen zurück: nicht allein die am Liede, sondern auch die am Tanze entwickelten Formen dienen ihr, ja die Vokalkunst wird nun durch die Instrumentalkunst neu belebt. Instrument und Stimme treten auf höherer künstlerischer Warte in eine Art Gütergemeinschaft und zugleich in eine Art Wettbewerb. Der Bachschen Kunst eignet so eine gewisse Erregtheit, die das frühere und heutige »Schwelgen« im Klange ziemlich ausschließt.

An der Gesangsmusik wird uns das Wesen und die Bedeutung Bachs noch ungleich deutlicher. Wir können hier das deutsche Element in Bachs Kunst bis in die Wurzeln verfolgen; seine vokale Tonsprache erscheint uns noch eindringlicher und überzeugender, weil sie, wie wir übrigens schon bei den

---

[1] Mattheson im »vollkommenen Capellmeister« (S. 8): »So ist . . . das Singen ohne Instrumente grössesten Theils abgeschafft«.

Orgelchorälen beobachtet haben, angeregt und beherrscht wird vom »Affekt der Worte«; dabei entwickelt der Meister einen Formenreichtum und innerhalb jeder Form wiederum eine Menge von Modifikationen und Abwandlungen wie kein andrer vor oder nach ihm.

4.

Die Wurzeln des deutschen Elementes der Bachschen Kunst liegen — so »gelehrt« diese viele anmutet — beim Volke. Mehr als ein andrer unsrer großen Meister fußt er auf dem deutschen musikalischen Volkstum. Nur Haydn ist ihm vergleichbar, der aber seinen weltlichen »cantus firmus« einem durch Österreichs Völkergemisch erweiterten (nicht so spezifisch deutschen) Liederbuch entnimmt. Wenn uns hinsichtlich Bachs dieses Bewußtsein nicht selten abgeht oder abhanden gekommen ist, so hat das darin seinen Grund, daß wir viel von unserer eigenen echtesten Volksmusik nicht mehr kennen. So ist beispielsweise der treueste Hüter kostbarster Volksweise und volkstümlichen Gesanges, das evangelische Gesangbuch, wie es in unsrer Zeit durch das bayrische wieder nahezu mustergültig vertreten ist, den Gebildeten namentlich in seinen Kernmelodien fremd geworden, und auch an ihm wurde namentlich in den Zeiten des Rationalismus gefrevelt, und echte Volksweisen durch »lieblicheren« d. i. faden oder leeren Singsang ersetzt. Bach benützt in seiner Kirchenmusik natürlich fast ausschließlich das sozu-

sagen »klassische Repertoire« des deutschen Kirchengesangbuchs. Dieses greift nun aber nicht immer nur zu »geistlichen« Melodien. Es stützt sich vielmehr in der Hauptsache auf die ganze edle musikalische Lyrik des deutschen Volkliedes und seiner volkstümlichen Ausläufer. Freilich werden auch fremde Weisen von der alten Kirche übernommen, aber selbst in den alten lateinischen Hymnen, die ja in ihrer Form der römischen Volkspoesie, der Lyrik eines Horaz und ähnlichen Quellen, entstammen, und die durch Verdeutschung und melodische Vereinfachung dem Volksgesang wieder mundgerecht gemacht wurden, mag manches »Weltliche« stecken, das uns aber begreiflicherweise lange nicht so anheimelt wie die Melodik des spätlateinischen Kirchenliedes ‹»Quem pastores«› oder des lateinisch-deutschen Mischliedes ‹»In dulci jubilo«›, aus denen heimische »fahrende Schüler« geistlichen Standes hervorlugen mögen. Alle diese Weisen konnten jedoch bei weitem nicht genügen. Man griff auch zu den edelsten und ausdrucksvollsten »weltlichen« Melodien, um durch sie für die Sache der Reformation Propaganda zu machen.

5.

Etwas nüchtern, aber zutreffend wird dieses Adaptieren »weltlicher« Melodien dargestellt und begründet in der Vorrede zu einem Gesangbuch des Jahres 1615. »Je nachdem«, heißt es dort, »der Psalm ‹das

meist nach einem Psalm gereimte ‚Kirchenlied'⟩ von fröhlichen oder traurigen Sachen handelt, das Gesangbuch allwegen auff dergleichen Melodeyen gerichtet ist.« Trauer mit tröstlichem Bewußtsein und Ausblick herrscht in dem alten Gesellenlied: »Innspruck, ich muß dich lassen« wie in dem Kirchenlied »O Welt, ich muß dich lassen«. Der Lindenschmidton, die Melodie einer alten Mordballade, konnte ihre Melancholie leihen dem Bachschen Choral »Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn, all, die ihr seid beschweret nun, mit Sünden hart beladen«. Die Trauer um den sterbenden Heiland und die Zuversicht zu ihm, wie in den Bachschen Chorälen »O Haupt voll Blut« oder »Erkenne mich, mein Hüter«, hätte kaum eine treffendere, volkstümlich melodischere Grundlage gewinnen können, als durch das H. L. Haßlersche »Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart«. Und wenn jemand unter uns Skrupel aufsteigen sollten ob der Übertragung der Melodie des »kurtzweiligen teutschen Liedleins« des ehemaligen Wiener kaiserlichen Sängerknaben und nachmaligen Kapellmeisters Jacob Regnart ⟨1574⟩:

Venus, du und dein Kind,
Seid alle beide blind,
Und pflegt auch zu verblenden,
Wer sich zu euch thut wenden,
Wie ich hab wohl erfahren
In meinen jungen Jahren

auf Texte, wie sie Bach dem Gesangbuch entnimmt, wie:

Wo soll ich fliehen hin,
Weil ich beschweret bin
Mit viel und großen Sünden?
Wo kann ich Rettung finden?
Wenn alle Welt herkäme,
Mein Angst sie nicht wegnähme

oder:

Auf meinen lieben Gott
Trau ich in Angst und Not usw.,

dem werden alle Bedenken völlig schwinden, wenn er beobachtet, wie Bach in der mehrstimmigen vokalen oder instrumentalen Ausdeutung der in gewissem Sinne stets »objektiv« verbleibenden volkstümlichen Melodie dem adaptierten Text gerecht wird. — Sogar bis zu volkstümlichen ausländischen Tanzmelodien konnte das Gesangbuch vorgehen. Die wirkungsvolle Verbindung einer volkstümlichen »Ballett«-Melodie des Italieners Gastoldi mit dem Text »In dir ist Freude in allem Leide, o du mein süßer Jesu Christ« ist wohl vorbildlich geworden für die ganze pietistische Liederliteratur, die in tanzartigen Rhythmen, gestützt auf das Hohe Lied, Christus als den Bräutigam der Seele feiert. Wir kennen Bachs jauchzenden Orgelchoral dieses Namens, und wir finden bei ihm die pietistische Melodie »Schönster Immanuel« ⟨natürlich von den Orthodoxen in »Liebster Imanuel« umgeändert⟩ liebevoll behandelt.

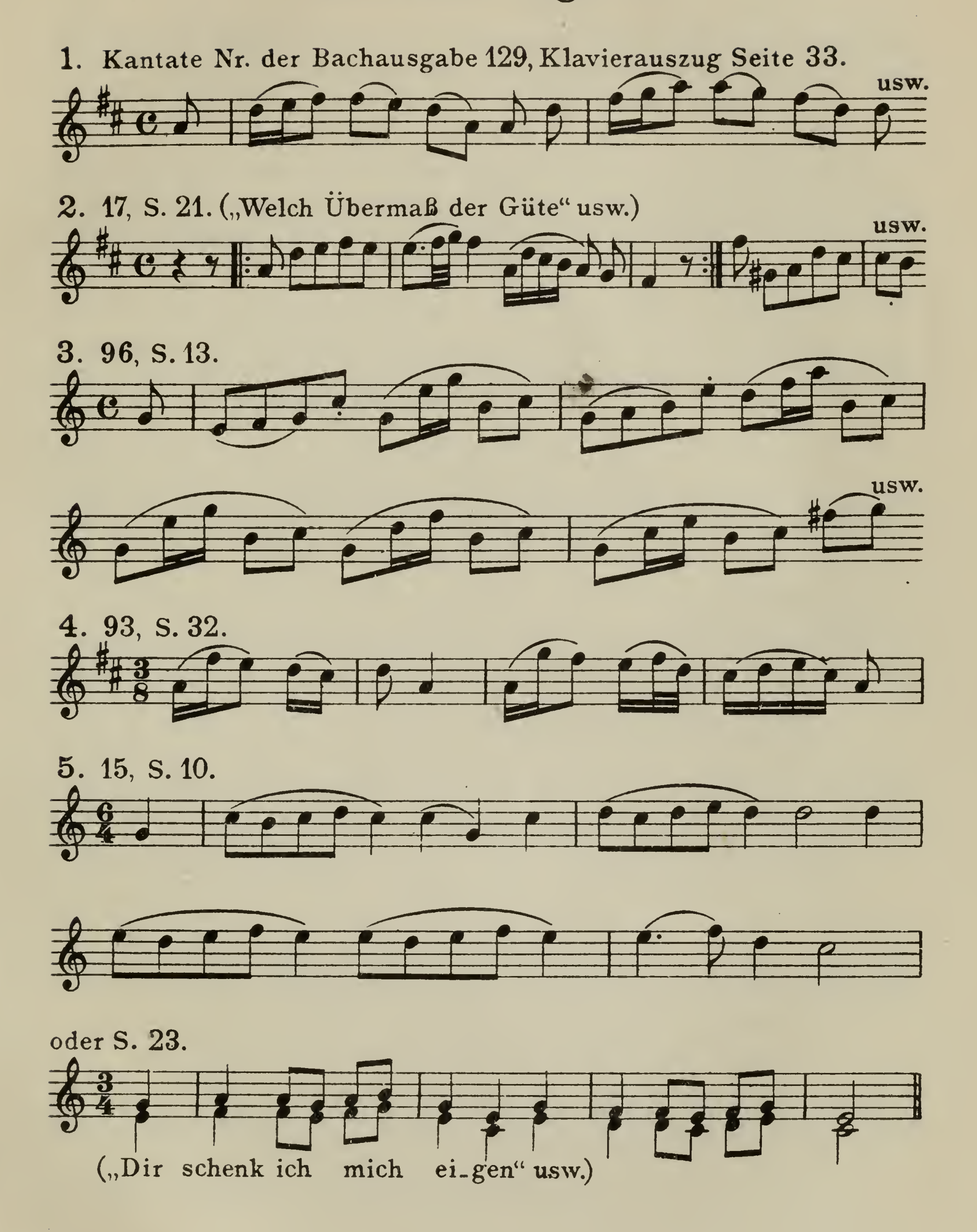
6.

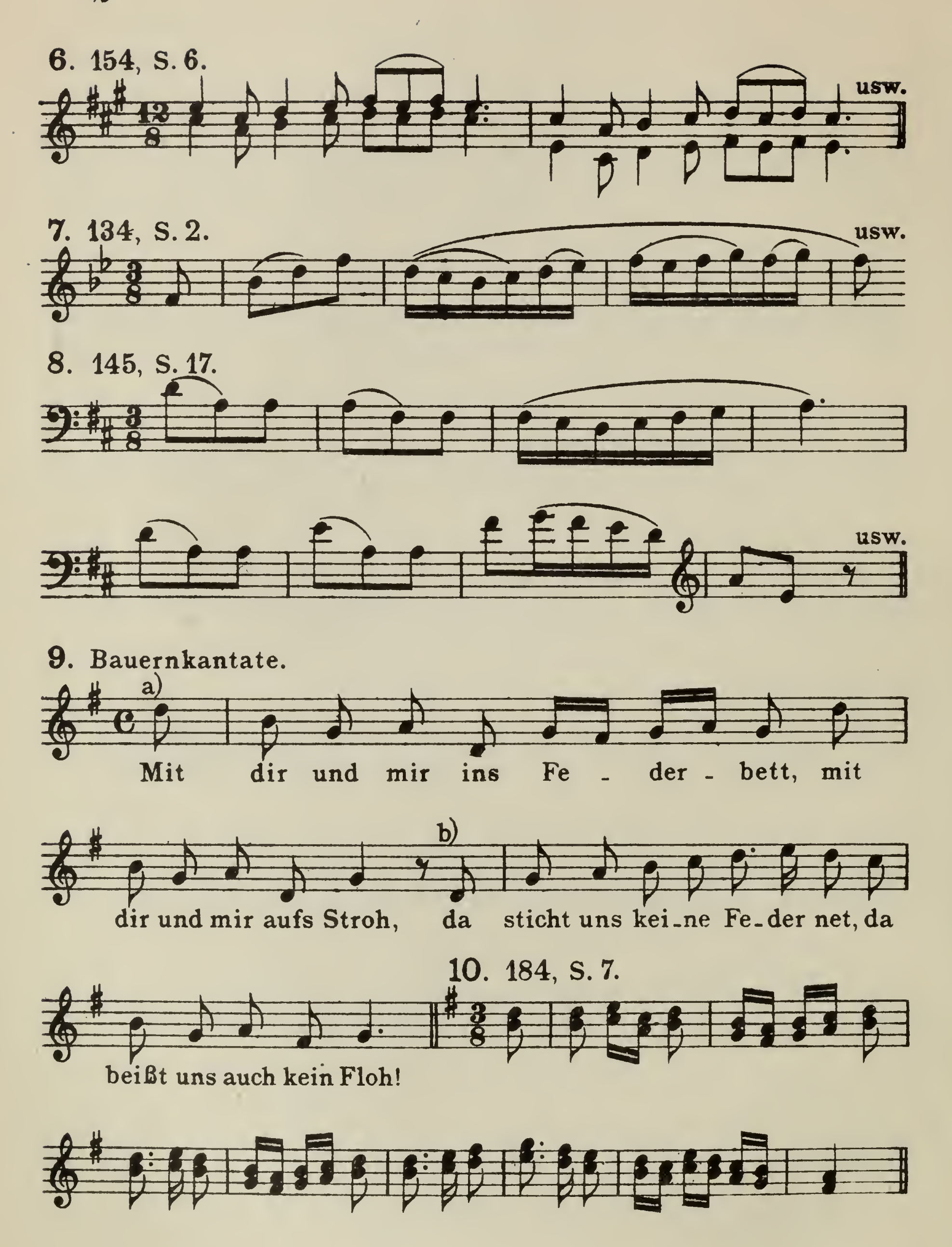
Aber nicht nur das deutsche Kirchengesangbuch dient als Nachweis, wie Bach in der deutschen

Volksmusik wurzelt. Wir wissen, wie innig diese durch die große Familie der Bache vortrefflich repräsentierten deutschen Stadtpfeifer und Ratsmusikanten mit der »weltlichsten« Lieder- und Tanzmusik vertraut waren und blieben, auch wenn sie ihr Amt der Kirche zuführte, wie sie bei ihren Zusammenkünften in Quodlibets ihre genaue Kenntnis auch der »schlüpfrigen« Volkslieder dokumentierten. Vieles von dieser alten volkstümlichen Musik ist uns heute nicht mehr bekannt, der lebendige Zusammenhang mit ihr verloren gegangen. Aber wie wir hinter manchen Themen und Rhythmen der Suitenmusik Volkskunst vermuten dürfen, so lugt auch aus den Kirchenmusikwerken (s. Notenbeilage I), ja aus Themen der H-moll-Messe das Kind aus dem Volke hervor, ähnlich wie auf Raffaels »Transfiguration«, ähnlich wie im Tenor der alten Messen das weltliche Volkslied. Das ist es auch, was die Chorsänger anheimelt und ihnen alle Schwierigkeiten überwinden hilft! Bei weltlichen Kantaten ist jener Zusammenhang ohne weiteres klar, und ihre Rückbeziehung auf die Volksmusik und ihre Fundierung durch dieselbe wäre gewiß natürlicher und — geschmackvoller, als wenn man dem deutschen Stadtpfeifersohne Jacques Offenbachsche Modernität[1]) andichtet. Aber auch hier harren eben noch manche Dinge des Aufschlusses. In der Bauernkantate konnten zwar viele Themen als Volkslied oder als auf Volksmusik ruhend nach-

[1]) Wie A. Schweitzer (J. S. Bach, 1908) bei der »Kaffeekantate« es getan.

Notenbeilage I.




6. 154, S. 6.
usw.
7. 134, S. 2.
usw.
8. 145, S. 17.
usw.
9. Bauernkantate.
a)
Mit dir und mir ins Fe - der - bett, mit
b)
dir und mir aufs Stroh, da sticht uns kei-ne Fe-der net, da
beißt uns auch kein Floh!
10. 184, S. 7.

gewiesen werden, doch bei manchen blieb die Frage offen. Beispielsweise gelang es mir erst kürzlich, durch Vermittelung einer würdigen Thüringer Pfarr=frau, zwei von Bach höchst drastisch verwendeten Melodieteilen die Sprache wiederzugeben. Unkundig des Textes, hat sie Spitta falsch aneinandergeleimt. Das Ganze lebt tatsächlich noch als Lied hie und da in der älteren Thüringer Generation:

In den ersten Dialog zwischen dem Bauern=burschen und Mieke ist eine Melodie im Orchester eingesprengt, die man immer als Volksmusik ansprach. Der erste Teil erklingt als Zwischenspiel, nachdem der Bursche mit seiner Zumutung, Mieke solle ihn küssen, abgeblitzt ist. Der zweite Teil beschließt als Orchesternachspiel das »Rezitativ«. Mieke machte gel=tend, der neue Gutsherr könnte es sehen, der Bursche aber entgegnet: »Ach, unser Herr schilt nicht! Er weiß so gut als wir, und wohl auch besser, wie schön ein bißchen Dahlen ‹Liebeln› schmeckt.« Es folgt der zweite Teil der Volksmelodie, der bei der sich stei=gernden Temperatur der Situation dramatischerweise von G=dur nach A=dur geraten ist. Das Volkslied aber heißt heute wie ehemals ‹Notenbeilage I, 9›:

Mit dir und mir ins Federbett,
Mit dir und mir aufs Stroh,
Da sticht uns keine Feder net,
Da beißt uns auch kein Floh.

Wie anders wirkt die die heimlichen Gedanken des Burschen andeutende Orchestersprache auf den Hörer, wenn er das Lied kennt!

7.

Ähnliches trifft zu bei vielen kirchlichen Tonwerken des Meisters. Kennt der Hörer eine unabhängig von der Singstimme im Orchesterhintergrund auftauchende Melodie samt ihrem (kirchlich gebräuchlichsten) Text nicht, so bleibt ihm die Situation oft unklar, die Wirkung ist abgeschwächt, vielleicht überhaupt fraglich; ihm erscheint »schwülstig«, was dem damit Vertrauten erst Klarheit verschafft. In der Kantate »Du wahrer Gott«, die sich anschließt an die Perikope von den zwei Blinden am Wege, die den seiner Passion in Jerusalem Entgegengehenden um Hilfe anrufen, zieht in der Orchesterbegleitung dieses Zwiegesangs die Melodie »Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünde der Welt« als die Gestalt des Angerufenen dahin. Oder ein Rezitativ »Ach! daß mein Glaube noch so schwach« ist über einen Baß gesetzt, der die phrygische Melodie des Liedes »Aus tiefer Not schrei' ich zu dir« — im Aufgesang bei der Wiederholung in eine höhere Tonart gesteigert — darstellt. Anderswo erscheint wohl gar nur ein Bruchstück einer solchen Melodie.

Hört nun auch der an Bachsche Polyphonie gewöhnte Zuhörer dieses Melodiebruchstück, so weiß er doch nichts damit anzufangen, und der damit verbundene Sinn entgeht ihm, da er den Text nicht kennt! Wenn Bach in seinem Weihnachtsoratorium das Gerhardtsche »Wie soll ich dich empfangen« auf die »Passionsstimmung« atmende Melodie (»O

Haupt voll Blut«) setzt und umgekehrt mit seinem Thema »Laßt ihn kreuzigen« anknüpft an den uralten Adventshymnus »Nun komm, der Heiden Heiland«, so stellt er damit tiefsinnige Beziehungen her, die sich nur dem im deutschen Kirchengesang Bewanderten offenbaren. So wird man behaupten dürfen, daß sich die volle Kraft und Innigkeit, ja die oft dramatische Lebendigkeit Bachscher Kirchenmusik nur dem Musikfreunde erschließt, der sein »klassisches« (nicht immer heutiges) Gesangbuch und seine Bibel, namentlich die Perikopen, gut kennt. Es leuchtet also ein, daß es für den von Bach in den Mittelpunkt seiner Kunst gestellten »Herrn Jesus« und den Eindruck des Kunstwerkes vorteilhafter sein dürfte, wenn Sänger und Dirigenten sich für ihre Aufgabe durch das Studium guter alter Gesangbücher und gelegentliches Anhören eines musikalisch gut fundierten lutherischen Gottesdienstes vorbereiten, als wenn sie ihren einschlägigen theologischen Bedarf etwa aus »fortschrittlichen« Schriften vom Schlage jener des jetzt vielgenannten Philosophen Herrn Drews decken.

II. Die Kirchenmusik zur Zeit Bachs.

8.

Sehr instruktiv für die Kenntnis der rechtlichen Grundlage und des Rahmens der Bachschen Kirchenmusik ist beispielsweise das vor mir liegende »Hoch=

fürstliche Sachsen-Weissenfelsische vollständige Gesang- und Kirchenbuch .... zum Gebrauch so wohl in der Hochfürstlichen Residence, und der neu-erbaueten Schloß-Capelle zur Heil. Dreyfaltigkeit in Sangerhausen als auch zu Jedermanns Nutz und Erbauung .... Weissenfels ... 1714«.

Es verschafft uns einen Begriff von den Ansprüchen, die man an die »kirchliche« Kunst stellte. Es enthält in seinem ersten, hier in Betracht kommenden Hauptteil:

I. »Die Sonn- und Fest-Tages Ordnung« für das ganze Kirchenjahr.
II. Die Ordnung für besondere »Fest- und die Apostel-Tage«.
III. Die Ordnung für die »Sonntägliche Communion«.
IV. Die Ordnung für die »Vesper«-Gottesdienste und »Betstunden«.
V. Diejenige für »Wochengottesdienste«.
VI. Die »für allgemeine Fast-, Buß- und Bettage«.

Ferner, soweit die nötigen Kirchenlieder mit Melodie und beziffertem Baß nicht in den Abteilungen I—VI schon mitgeteilt, zur Auswahl:

VII. Den »ganzen Psalter Corn. Beckers«.[1]
VIII. Die »gewöhnlichsten geistlichen Lieder und Kirchengesänge«.

---

[1]) mit vielen Melodien von Heinrich Schütz.

Fassen wir etwa die vormittägige Gottesdienstordnung ins Auge, so heißt es da:

1. »Wird ein Introitus musiciret«.¹⟩
2. »Wird der 19. Psalm D. Corn. Beckers gesungen«.²⟩
3. »Missa musiciret: Kyrie eleyson« usw.
4. »Intoniret vorm Altar: Gloria in Excelsis Deo«.
5. »Missa vollführet: Et in terra pax« usw.³⟩
6. »Wird gesungen: Allein Gott in der Höh« usw.⁴⟩
7. »Collecta«.
8. »Wird die Epistel verlesen aus Röm. XIII, vers 11—14.«
9. »Wird gesungen: Nun komm der Heyden Heyland« usw.
10. »Wird das Evangelium verlesen aus Matth. XXI, 1—9.«
11. Darauf ein Stück musiciret.⁵⟩
12. »Folget der Glaube: Wir gläuben all«⁶⟩ usw.

1⟩ »musiciret« zeigt in jener Zeit eigentlich nicht reine Vokalmusik an, also vielleicht hier ausnähmlich oder weil damals auch die hier in Rede stehende Motette instrumental begleitet ⟨gestützt⟩ wurde.

2⟩ Gemeinde ⟨auch in Nr. 9, 12, 13, 15, 17⟩.

3⟩ also sogenannte »kurze« Messe, Kyrie und Gloria, wie wir ja von Bach mehrere haben.

4⟩ deutsches Gloria.

5⟩ konzertierende Kirchenmusik, also Kantate ⟨1. Teil⟩.

6⟩ deutsches Credo.

13. »Bey der Predigt, vor dem Vater Unser wird gesungen: Herr Jesu Christ dich zu uns wend« usw.
14. »Nach der Predigt wird ein Stück musiciret.«[1]
15. »Alsdann gesungen: Herr Christ, der einig Gottes Sohn« usw.
16. »Collecta und Seegen.«
17. »Zum Beschluß wird gesungen: Sey Lob und Ehr mit hohem Preiß« usw.

An dieser Stelle steht aber sehr häufig gleich das »Christe, du Lamm Gottes«, weil sich die Abendmahlsfeier anreiht, bei welcher nach der Präfation »von der Capelle musiciret« wird ein »Sanctus«.

An den beiden ersten Nachmittagsgottesdiensten der hohen Feiertage wird mindestens das »Magnificat musiciret«, an den ersten außerdem »die Geburt Christi» bzw. die »Historia von der Auferstehung Jesu Christi«; an den dritten Nachmittagen findet »musikalische Vesper« statt (ohne Predigt), wobei außer im Magnificat die »Music« noch dreimal beansprucht wird. Ganz ähnlich war die Ordnung in Weimar, Leipzig und anderweitig.

Die »Passion« wurde anscheinend in dieser Zeit meist noch choraliter (rezitierend, wie heute noch in der katholischen Kirche) gesungen; so wird sie in dem obigen Gesangbuch für den Aschermittwoch früh neben einer Passionsmotette gefordert. Die uns geläufige »madrigalische« Passionsmusik zieht erst

[1] Kantate (2. Teil).

1721 in den Leipziger Kirchen ein; sie wird zu Bachs
Lebzeiten in der Karfreitagsvesper aufgeführt. Bach
»musicirte« sonntägig oder an Festtagen vor= und
nachmittägig abwechselnd in den beiden Haupt=
kirchen, der Thomas= und Nicolaikirche, während
die Alumnen der Thomasschule Sonntags in vier Treffen
auszogen, um auch noch in der Peters= (und Jo=
hannis=?), sowie in der »Neuen Kirche« unter Leitung
von Schülerdirigenten (Präfekten) den Gottesdienst
mit Gesang zu schmücken. Hierzu kamen noch
Wochengottesdienste.

Die Motette und Kantate erstreckte sich außer=
dem noch auf Begräbnisse, auf »Brautmessen« (Hoch=
zeiten), Kirch= und Orgelweihen, Schul= und Univer=
sitätsfeste, Stadt=, Landes= und Hoffeiern. Ferner
ist zu gedenken des Currendesingens.

Wir sehen also, wie Luthers hohe Einschätzung
und Förderung der Kunst im Kultus diesen nicht
allein im Zusammenhang mit der alten Kirche er=
hält, sondern auch eine großartige neue Blüte der
Kunst in nationalem Sinne heraufführt, die von un=
schätzbarem Werte auch für die Kirche selbst ge=
worden ist. Für wie viele unserer Gebildeten ist
heute Bach, nur Bach, mit seiner Kirchenmusik
Prediger und Evangelist, ja — Heiland in einer
Person! Und wir werden im Verlaufe unsrer Be=
trachtungen begreifen, daß diese wahrhaftige Kunst
auch bei katholischen Völkern, namentlich bei den
durch Rasse uns verwandten, sich durchzusetzen
beginnt, daß ein Edgar Tinel in seiner Antrittsrede

als Direktor des Brüsseler Konservatoriums ihre Art und Stil als Grundlage für die katholische Kirchenmusik fordert, die sich kürzlich wieder einseitig auf die a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts festlegte und ihren großen, weitherzigen modernen Meister Franz Liszt nicht kennen will. Wir hoffen aber auch, daß die gesamte evangelische Kirche mehr und mehr den engherzigen, kunstfeindlichen »Kantönli«geist verjage und der Kunst im Sinne Luthers und Bachs wieder mehr Raum gebe[1])!

9.

In der angezogenen Kirchenordnung figurieren als musikalische Grundlagen: der Choral der alten Kirche (»Intonation«), meist lateinisch beibehalten, und das Kirchenlied, deutsch. Beides sind die eigentlichen Keime und Grundlagen für die Kunst, ersterer beispielsweise für die Motette, letzteres für die »Music« (Kantate usw.).

Der alte lateinische Choral und mit ihm die alte a cappella-Kunst sind seit dem 17. Jahrhundert im Absterben begriffen, das deutsche Kirchenlied treibt neue Zweige und zeitigt neue Früchte in der ihm angemesseneren konzertierenden Kirchenmusik; Bach

---

[1]) Als ich vor wenig Jahren eine Kirche im schweizerischen Fextale während des Läutens betrat, fand ich als einzigen Schmuck derselben (denn von Kunst konnte man bei den primitiven paar Holzbänken und der schafottähnlichen »Kanzel« nicht reden, Orgel war aber gar keine da) — die Gemeindefeuerspritze!

bringt diese zur höchsten Entfaltung. Dies hat scheinbar ein Erschlaffen und Zurückgehen des Volks- oder Gemeindegesanges, den Mattheson wegen seiner monotonen Form und seines wenig »geistreichen« Inhalts eine »Maladei der Melodie« nennt, zur Folge. Aber eigentlich tönt bei Bach das Gemeindelied in einem »höheren Chor« wieder. Es ist bei ihm in ausdruckvollster Form künstlerisch gefaßt und beherrscht als eine Art neuen »cantus firmus« die Kirchenmusik.

Aber andrerseits war auch die zeit- und sinngemäße musikalische Deklamation der deutschen Bibel nötig. Hierzu konnte der alte »lateinische« Choralsprechgesang kaum verwendet werden (wir erleben das heute noch). Bach hat zwar gemäß dem lutherischen Ritus manches vom lateinischen Choral beibehalten und in seiner Art der Kirchenmusik behandelt (Psalmton, Magnificat, Sanctus usw.), wie er auch lutherische »deutsche« Nachahmungen dieses Chorals (z. B. die Litanei) kultivierte. Jedoch — in der Hauptsache war er auf den weiteren Ausbau des namentlich von seinem großen Vorgänger Heinrich Schütz mit größtem Erfolge eingeführten und entwickelten Rezitativs angewiesen.

10.

Dieses Rezitativ ist bekanntlich von italienischen Renaissance-Männern auf der Suche nach der Darstellungsform des antiken Dramas gefunden worden,

es hat sich schließlich als nichts anderes entpuppt denn als eine Art Wiedergeburt des alten Chorals auf Grundlage des modernen Tonsystems und auf instrumentaler Unterlage.

Diesem Rezitativ, welches sich jede musikalische Kulturnation nach ihrem sprachlichen und musikalischen Bedürfnis aneignete, hat Bach in einer Weise Leben und Geist eingehaucht, daß — ich stehe nicht an, dies zu sagen — in der Gesamtleistung selbst Richard Wagner hinter ihm zurückbleibt. Das Unterscheidende ist nur, daß bei Wagner sich lebensvoll Deklamiertes und Lyrisch-Beschauliches mehr durchdringen, während bei Bach, der sich erst elementare Formenprobleme stellen muß, sie noch mehr auseinandergelegt erscheinen[1]). Diese Vorarbeit der gesonderten Durcharbeitung des Rezitativs, Ariosos

---

[1]) A. Schweitzer in seinem Buche »J. S. Bach« (1908) meint, Bach habe, indem er sich die »italienischen Formen und Formeln auflud, die deutsche Musik auf dem Wege aufgehalten, der sie auf religiösem Gebiete schon damals zu einer Kunst geführt hätte, wie sie Wagner auf dramatischem verwirklichen sollte«. Analog wäre dann etwa zu sagen, was freilich Herrn Schweitzer in seinem gegen die »Moderne« gut abgeschlossenen »Gehäuse« sehr beunruhigen dürfte: Hätte sich dieser Beethoven nicht mit der (ähnlich wie beim Rezitativ) »leeren«, italienischen Symphonieform beladen, dann wären wir schon damals bei der einzig zeitgemäßen symphonischen Dichtung F. Liszts oder R. Strauß, angelangt! — O, diese unglückseligen Italiener! Weil sie zuerst begriffen, was dem musikalischen Satzbau not tut, sind sie an allem möglichen schuld! — O, diese Über-Wagnerianer, die da glauben, Richard Wagner habe alles allein geleistet, was

und der Arie, wie sie sich Bach in noch viel höherem Maße wie seine Vorgänger ‹in der Kirchenkantate namentlich Tunder, Böhm, Buxtehude› angelegen

---

der deutschen Kunst vonnöten war und ist! Man möge mich in Gottes Namen verfemen, wenn ich behaupte: R. Wagner steht trotz allen genialen »Deutschtums« in vielen seiner rein deklamierenden Stellen ‹meinetwegen sogar noch in der ersten und zweiten Szene des zweiten Aufzuges der »Walküre«› der »leeren Form des italienischen Rezitativs« näher als Bach irgendwo, der im übrigen hier, im Rezitativ, sich oft auf ein »Leitmotiv« höchster Art, nämlich die Kirchenmelodie, stützt. Und ohne die andere von Sch. verpönte »italienische« Form der Dacapo-Arie wäre vielleicht Siegmunds Liebesgesang nie entstanden. Aber Bachs Dacapo-Arie hat in unserer Kunst und — wenigstens in meinem — Bewußtsein einen noch viel tieferen Sinn, als Herr Sch. mutmaßt. Ich schlage nach, was denn Herr Sch. zu dem grandiosen Weltuntergangsrezitativ und der darauffolgenden, höchst dramatisch kontrastierenden Aria des Basses ‹»Seligster Erquickungstag«› der Kantate »Wachet, betet« sagt. Da finde ich nun, daß ihm, der nach »Motiven« jagt und hier vom »Motiv des Erschreckens« spricht und zweimal das gleiche »Tumultmotiv« in Noten vorführt, ganz entgeht, daß jenes Rezitativ über dem durch die stets erhöhte ‹übermäßige› Quarte im Ausdruck unheimlich verschärften deutschen »Dies irae« ‹der Melodie »Es ist gewißlich an der Zeit, daß Gottes Sohn wird kommen«› als wirklichem Leitmotiv in der nun wirklich »schaurig« klingenden Trompete ‹Sch.'s als »schaurig« angepriesene Trompetenstelle ist ein einfaches Signal, das in jedem Zapfenstreich figurieren könnte› aufgebaut ist. Ferner finde ich, daß er das Wesen der darauffolgenden, in der Form ganz dem Text gemäß konzipierten Arie gar nicht erkennt. Er spricht von einem »ein und ausleitenden Adagio der letzten Arie«. Es ist eine unübertreffliche Dacapo-Arie mit Adagio im »Haupt-« und Presto im »Seiten«satz!

sein ließ, konnte füglich wohl nicht umgangen werden. Die so gewonnene außerordentliche Fähigkeit und Fertigkeit der Musik, der Sprache gerecht zu werden, nicht bloß um gut und richtig zu deklamieren, sondern zugleich auch den Ausdruck und die Anschauung des im Text Angedeuteten zu vertiefen, kam ferner allen rein musikalischen Formen des ein- und mehrstimmigen Gesanges zugute.

III. Bachs Musik in ihrer Beziehung zum Wort, zur Dichtung.

11.

Richard Wagner sagt in seinem »Kunstwerk der Zukunft ‹III, 140›: »Ein notwendiges neues, kräftiges Erfassen des Wortes, um an ihm sich zu gestalten, gab sich in der protestantischen Kirchenmusik kund und drängte bis zum kirchlichen Drama in der Passionsmusik, in der das Wort nicht mehr verschwimmender Gefühlsausdruck war, sondern zum Handlung zeichnenden Gedanken sich erkräftigte.« Der Meister war nicht »Musikhistoriker«, er hat auch jedenfalls nur einiges von dieser protestantischen Kirchenmusik gehört, aber mit der divinatorischen Sicherheit des Genies spricht er hier einen Satz aus, der fundamental ist für alle einschlägigen Forschungen, insonderheit Bachs. Und vielleicht, ohne daß er's wußte, hat André Pirro in seinem eine neue Etappe in der Bachforschung bezeichnenden

Buche[1]) »L'Esthétique de Jean-Sebastien Bach« (Paris 1907) nach diesem Programme gearbeitet.

Pirro, der sich in höchst anerkennenswerter Weise auch auf die Vorläufer und Vorarbeiter unseres Meisters stützt und auf mancherlei ältere deutsche Literatur hinweist, die bis jetzt wenig beachtet wurde, behandelt die die Worte sinnenfällig widerspiegelnden musikalischen Motive nach ihrer Richtung (z. B. auf- oder abwärtsgehend im wirklichen und figürlichen Sinn), die Bildung der Motive aus bestimmten tonalen oder modifizierten Intervallschritten, um Trauer, Tränen, Verlangen, Verzagen, Heil, Hoffnung usw. auszudrücken, er untersucht den Rhythmus der Motive, um zu zeigen, was mit gehaltenen und rasch bewegten Tönen, mit seufzerartig unterbrochenen und enge verbundenen Tonreihen gesagt, oder wie die Natur in Motiven der Angst, des Lachens usw. nachgeahmt wird; ein geistvolles Kapitel widmet er den »mélodies simultanées«, dem Unisono wie der Harmonie der Stimmen, dem Nacheinander wie dem Zusammenklingen der Themen, dem in den Dissonanzen beschlossenen Ausdruck; er betrachtet das Orchesterakkompagnement, wie es aus der Situation heraus selbständig oder mit den Stimmen zusammen äußere und innere Vorgänge schildert und malt, die Vorstellungen verinnerlicht

---

[1]) Das A. Schweitzer neben Spitta etwas mehr und gerade in sehr wichtigen Punkten als »Steinbruch« hätte benutzen dürfen.

und vertieft, er geht genauer auf die Orchestration, wie sie durch den Text bestimmt wird, ein, behandelt die Orchesterinstrumente und die Frage des Akkompagnements; ferner beleuchtet er in dem Kapitel »la traduction du texte« Bachs »Rhetorik«, nachdem sein »Vocabulaire« in den ersten Abteilungen untersucht ist.

Weiter verbreitet er sich über die hauptsächlichsten Formen der Vokalmusik des Meisters, dann über die Übertragung derselben auf andere Texte, über den Ausdruck in Bachs Instrumentalmusik, seine »Programm-Musik« (mit vielen feinen Beobachtungen), endlich setzt er Bach in Beziehung zur alten und zur neuen, zur einheimischen und fremdländischen Kunst und beschließt seine Ästhetik, indem er Bach als den feurigen Bußprediger, den Vorläufer von Beethoven und Richard Wagner bezeichnet. Dieses sind in der Tat die Grundzüge einer lebensvollen zeitgemäßen Bach-Ästhetik im Gegensatz zu jenen Bemühungen, die meist darauf hinauslaufen, Bach als einen einfachen »Kollegen« der durch sie zutage geförderten Kleinmeister hinzustellen, auch wohl ihn als eine Art Sprungbrett für die, für viele natürlich kommensurablere Kunst eines Händel zu benützen, oder Bach als das Ende aller Dinge hinzustellen. Wir können im Rahmen dieser Darstellung nicht genauer auf die von Pirro entwickelte Materie eingehen, hoffen indessen, hier manche neue Züge hinzuzubringen.

12.

In jener Zeit, da die ernste Kunst noch zum guten Teil handwerksmäßig, etwa wie nach Art der Meistersinger, betrieben wurde, beobachten wir speziell in Deutschland einen ungeheuren Tätigkeitstrieb. Die von Italien her aufgepflanzten Ideale der nuova musica mit der Gefolgschaft des musikalischen Dramas, des Oratoriums, der Kantate, der ganzen, vom Lallen zur Virtuosität aufschnellenden Instrumentalmusik wurden mit wahrem Feuereifer für Kirche und Theater, für die deutsche Bibel und das Gesangbuch erobert. Daß es da, wo Altes mit Neuem kämpfte oder in solches sich umzusetzen trachtete, nicht ohne Experimente und Mißgriffe schlimmster Art, ohne musikalisches Schein- und Zwitterwesen, Abenteurer- und Protzentum abging, liegt auf der Hand. Dem Inhalte der Bibel konnte aber auch fürderhin nach echtem deutschen Begriffe nicht wahrhaftig und dauernd Genüge geschehen, wenn ein Kapellmeister nach oberflächlicher, in bestimmten schablonisierten Formeln befangener Art heute für die Bühne eine altbiblische Geschichte und morgen für die Kirche eine Passion produzierte. Selbst die imponierende Kraft eines Händel, die sich der italienischen Oper zuwandte, hat sich mehr in der Breite, denn in der Tiefe der musikalischen Kunst betätigt und so nicht selten ohne nachhaltigen Erfolg für die Zukunft ausgegeben. Erst als er sich, anscheinend notgedrungen, gänzlich dem Oratorium zuwandte, in dem er nament-

lich die Chöre ausbaute, konnte er nachhaltigeren Einfluß auf die Kunstentwickelung gewinnen, freilich lange nicht im Sinne Johann Sebastian Bachs, der unter der Tagesoberfläche still in dem letzten Beethoven, R. Wagner und der zeitgenössischen Kunst fortwirkt. Bach hat sich aber auch gleich vielen seiner dem deutschen Wesen treu bleibenden und ihrer Kirche dienenden Vorläufer von der Oper, die zunächst nur als eine romanische Frucht gedeihen konnte, ferngehalten.

13.

Der Segen, den die neue Kunst und die Bestrebungen des musikalischen Dramas, (das in seinen früheren Perioden durchaus nicht mit der späteren von Richard Wagner vom deutschen — also auch Bach= — Standpunkte mit Recht scharf gegeißelten »italienischen Oper« identisch ist) ausströmten, kam aber gerade durch Bach der deutschen Musik zugute, und zwar in einem Umfange, wie wir ihn noch nicht überblicken können. Ja, Bach zeigt sich in seiner Kirchenmusik in einem tiefsten Sinne als Dramatiker — die Passionen sind dessen Zeuge. Der markerschütternde einmalige Schrei »Barabbas« ist ein in der deutschen dramatischen Musik jener und der folgenden Zeit einzig dastehender Genieblitz, der uns in künftige Zeiten blicken läßt und im Hintergrunde selbst den Bayreuther Hügel zeigt. — Zunächst aber mußte man namentlich in der deutschen Kirche dazu

gelangen, die deutsche Bibel musikalisch gut zu deklamieren und lebensvoll zu interpretieren und den kirchlichen Volksgesang des Gesangbuches künstlerisch der Zeit entsprechend zu verarbeiten. »Ist«, sagt Mattheson, »bey der Oper alles Schertz, so in Kirchen alles Ernst (oder sollte es doch sein).« Jetzt werden die Worte »Herren«, die früher bei der Motette »Knechte« waren.

Heinrich Schütz namentlich hat das neue Rezitativ eingeführt, und wenn die Deklamation bei ihm in der Kirche wohl in Rücksicht auf die kirchliche Tradition oft noch steif und einförmig erscheint, so war doch jetzt die Bahn frei, und Bach finden wir zu einer so souveränen Meisterschaft über das Wort und die sprachliche Struktur der deutschen Prosa und Poesie gelangt, wie nur irgendwo Richard Wagner. Gegenüber den unverschämten Vorwürfen Scheibes im »Critischen Musikus«, daß Bach sich wenig um die für die Musik so notwendige Rede- und Dichtkunst bekümmert habe, konnte Magister Birnbaum mit Recht erwidern: »Die Teile und Vorteile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stückes mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beider lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten«.

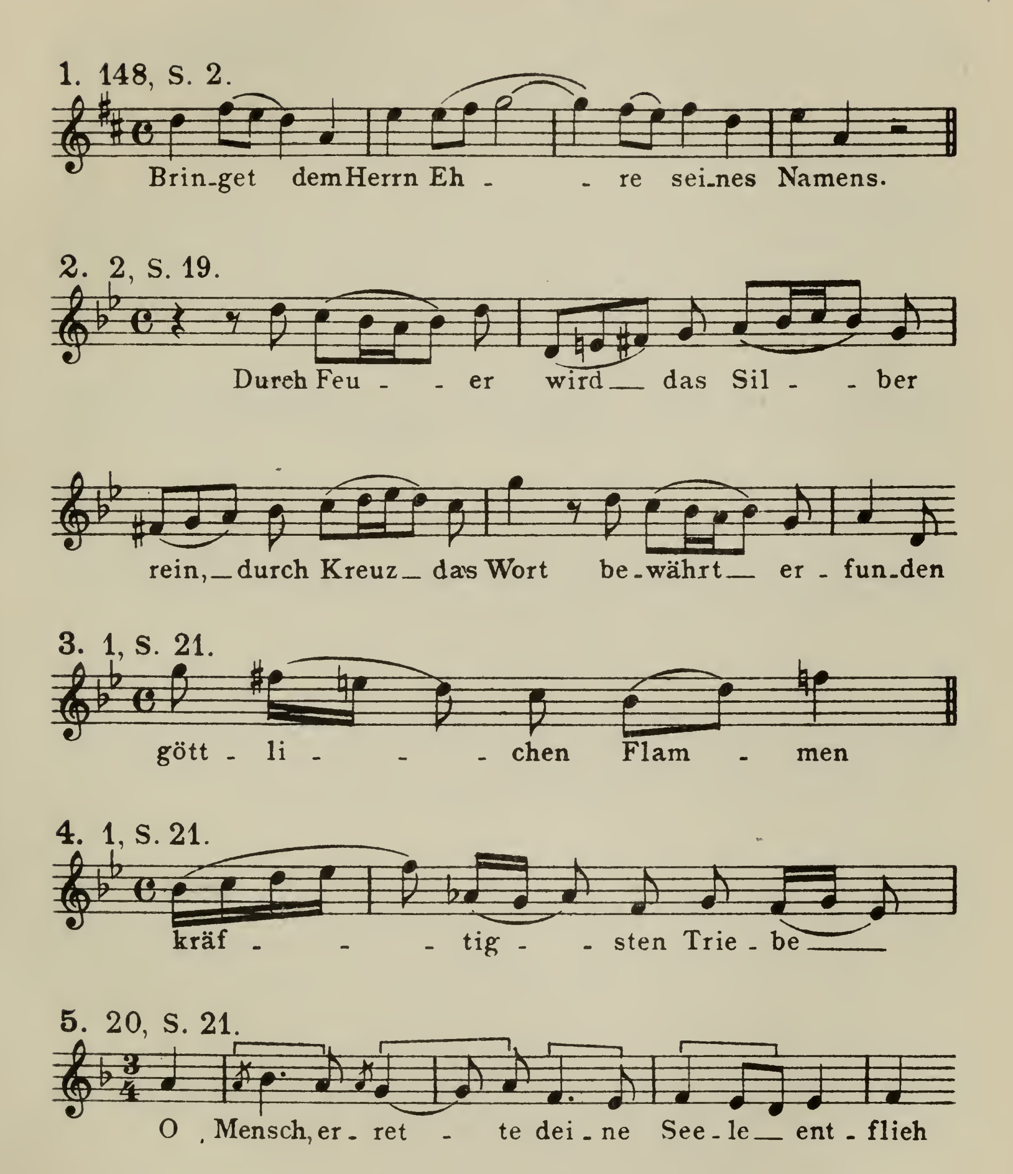
Freilich, zur Entfaltung seines musikalischen Ausdrucks in bestimmten ausgebildeten Formen der Arie

im Sologesang, der kurzen Bibelworte in Chören u. dgl., war er auf Wiederholungen der Worte angewiesen, ähnlich wie z. B. die alte Motette, ähnlich wie noch die neuere Oper in ihren Arien und Chören.

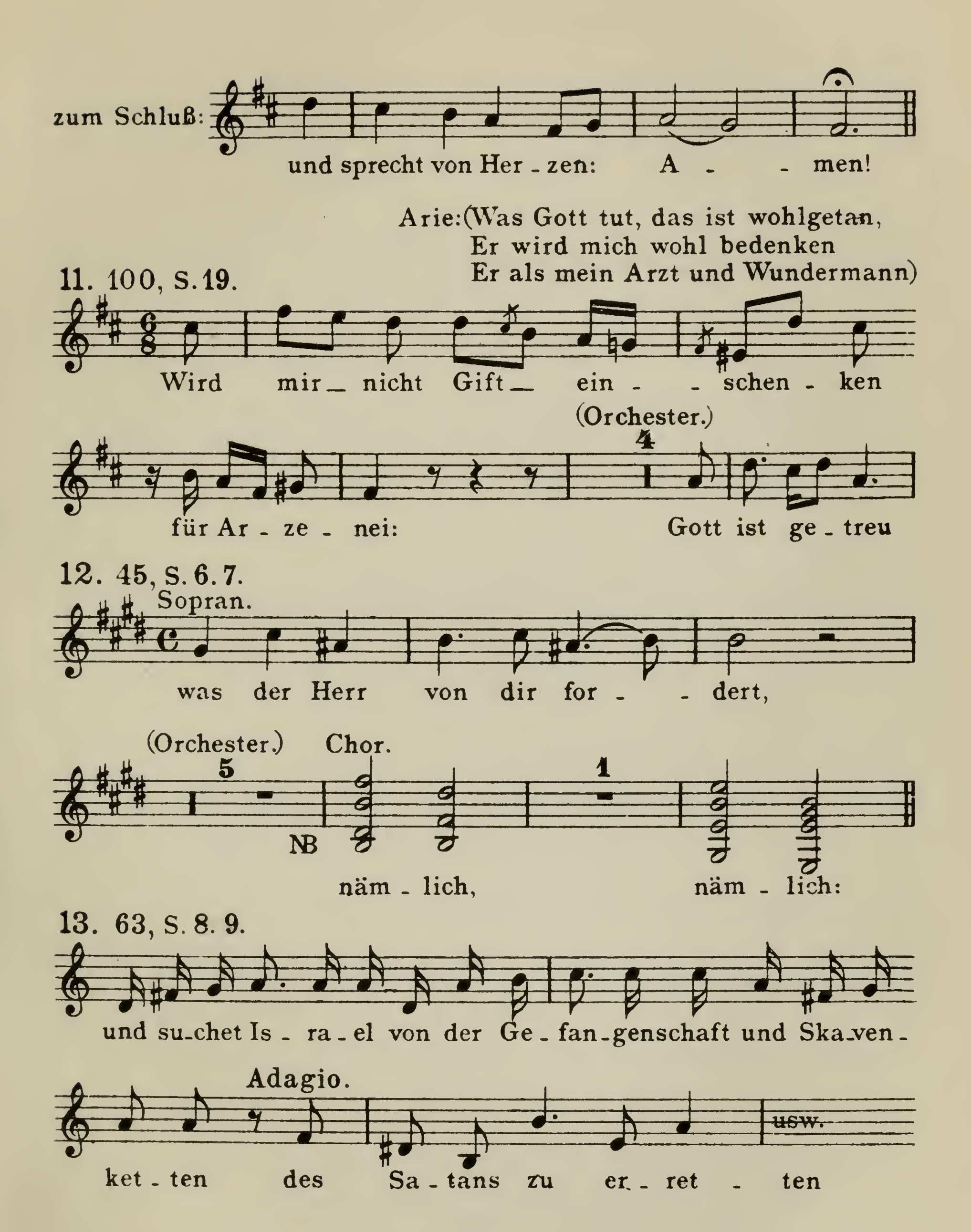
14.

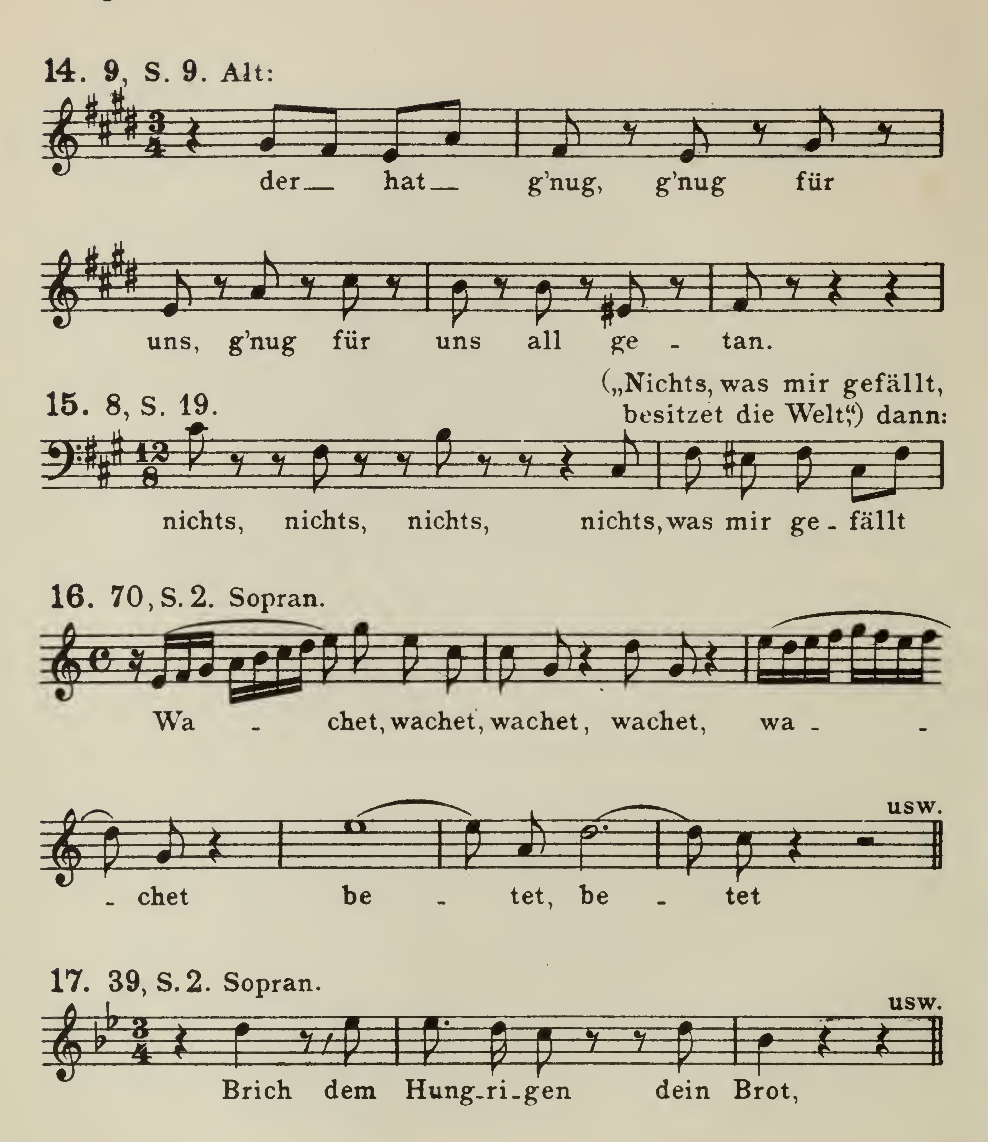
Werfen wir zunächst auf die musikalische Deklamation Bachs einen Blick, so können wir heute noch vom rhetorischen Standpunkt aus nichts Besseres finden (Notenbeilage II, 1). Der Meister legt immer auf die Sprachwurzel den Akzent. Wie kräftig, deutlich und doch wie ungewöhnlich ist die Chordeklamation »Bringet dem Herrn Ehre seines Namens«. Manchmal »skandiert« er sehr sinnenfällig (Beispiel 2). Wenn er dann wiederum die Nebensilben verlängert und mit mehreren Noten ausstattet, also nicht so kurz behandelt wie beim Sprechen, so trägt dies wesentlich zur Deutlichkeit bei (3). Die Gewinnung des Akzentes durch Synkopierungen (4), durch Verlegen des zweiteiligen Taktes in den dreiteiligen (5) schafft besonders heraustretenden rhetorischen Ausdruck. Die Interjektionen o, ach u. dgl. sind immer vom nachfolgenden Worte getrennt und dadurch wirklich eindrucksvoll, während sie heute in der gesprochenen und gesungenen Rede meist zu Flicksilben erniedrigt werden, was ja auch im Volkslied oft geschieht. Punkt, Komma sind aufs deutlichste beobachtet und die von ihnen eingeschlossenen Sätze und Satzteile gegeneinander abgewogen. Wo

Notenbeilage II.




6. 181, S. 8.
Willst du, o Herz, noch här - ter sein?
7. 132, S. 10.
Wer bist du? wer bist du?
8. 109, S. 11.
Adagio.
ach Herr, wie lan - - - - - ge?
9. 10, S. 2 u. 3.
Sopran später Alt.
Mei - ne Seel' er - hebt den Her - ren und_
mein Geist freu - et sich Gottes mei_nes Hei - lan - des.
10. 69, S. 25.
Es dan - ke, Gott, und lo - be dich das
Das Land bringt Frucht und bes - sert sich, dein
dann
Volk in gu - ten Ta - - - - ten.
Wort ist wohl_ge - ra - - - - ten.


zum Schluß:
und sprecht von Her - zen: A - - men!
Arie: (Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Er wird mich wohl bedenken
Er als mein Arzt und Wundermann)
11. 100, S. 19.
Wird mir nicht Gift ein - - schen - ken
(Orchester.)
4
für Ar - ze - nei: Gott ist ge - treu
12. 45, S. 6. 7.
Sopran.
was der Herr von dir for - - dert,
(Orchester.)
Chor.
5
1
NB
näm - lich, näm - lich:
13. 63, S. 8. 9.
und su-chet Is - ra - el von der Ge - fan-genschaft und Ska-ven -
Adagio.
usw.
ket - ten des Sa - tans zu er - ret - ten


14. 9, S. 9. Alt:
der__ hat__ g'nug, g'nug für
uns, g'nug für uns all ge - tan.
15. 8, S. 19.
(„Nichts, was mir gefällt, besitzet die Welt,") dann:
nichts, nichts, nichts, nichts, was mir ge - fällt
16. 70, S. 2. Sopran.
Wa - chet, wachet, wachet, wachet, wa - -
- chet be - tet, be - tet
usw.
17. 39, S. 2. Sopran.
Brich dem Hung-ri-gen dein Brot,
usw.

findet man eine derartig subtile Behandlung des Fragezeichens mit Berücksichtigung aller Grade der Erregung, die hinter dieser Frage steht? ‹6, 7, 8.› Das sinngemäße Deklamieren kommt sogar dem alten lateinischen Sprechgesang, den die alten a cappella-Komponisten meist in gleich langen Noten monoton als c. f. behandeln, soviel als möglich zugute, und Bach weiß dem auf den »tonus peregrinus« gesetzten deutschen Magnificat in einem vierstimmigen Chore nach den beim alten Choral wie beim deutschen Rezitativ gültigen Regeln gerecht zu werden ‹9›. Ebenso ist seine Behandlung des Reims und der poetischen Unterlage, selbst wenn ihm die hier mitredende Kirchenmelodie manche Fessel anlegt, eine mustergültige, streng dem sprachlichen Sinne gerecht werdende. Arbeitet er einmal den bedeutungsvollen Reim oder Zeilenschluß, etwa an der Hand eines Melismas des Liedes, scharf heraus ‹in dem angezogenen Beispiel ‹10› fallen auf den Reim sogar immer Trompeten und Pauken ein!›, so verwischt er ihn ein anderes Mal, wenn er den Sinn stört. Er setzt dann die musikalische Zäsur so, wie es der Sinn erfordert ‹11›.

Hierher gehört auch, wenn Bach Worte, die einen erklärenden oder spezifizierenden Satz ansagen, durch scharfes Hervorheben, Isolieren oder auch Wiederholen auszeichnet, was den rhetorischen Vortrag belebt, wenn er, um nachdrücklicher zu wirken, ein langsameres Zeitmaß vorschreibt, oder wenn er bestimmte Worte auffällig wiederholt und plötzlich mit

besonderer rhythmischer Energie nachdrücklich, kurz angebunden hinstellt, ja hervorstößt ⟨14, 15⟩. Es kommt sogar vor, daß er ein Wort, das er hervorheben will, erst ansetzt, ehe er es ausspricht, ähnlich wie man's im täglichen Gespräch tut ⟨Kantate »In allen meinen Taten« Sopranarie: »so — sobald er mir gebeut«⟩.

Wir können beobachten, wie er den kompliziertesten Satzbau musikalisch-rhythmisch meistert und dem Inhalt durch seine rhythmisch-energievolle Interpretation derart Gehör verschafft, daß sich diese »Deklamation« — wobei die rhythmischen Kontraste der Worte oder Satzteile oft eine einschneidende Rolle spielen — ein für allemal im Bewußtsein des Hörers als zum Inhalt gehörig einbürgert. ⟨Man vergleiche etwa die Anfangschöre der Kantaten »Wachet, betet, seid bereit allezeit« und »Brich dem Hungrigen dein Brot« 16, 17⟩.

15.

Aber man kann das melodische Moment von dem rhythmischen eigentlich nicht trennen, bei der oben berührten mehr oder minder erregten Fragestellung ist es gar nicht denkbar. Ja, wenn das uns aus späteren Opern und Oratorien bekannte, in wenigen rhythmischen und kaum melodisch zu nennenden Formeln bestehende Rezitativ in Frage stünde! Aber hier handelt es sich um die Bach- und Vor-Bachsche Kunstübung, bei Bach im besonderen um eine im höchsten Grad musikalisch ausdrucksvolle dramatische

Rezitation alles Erzählten, das bei ihm zum Erlebten wird.

Und auch die Betrachtung ist getragen von einer so greifbaren Schilderung aller hierbei verwendeten, auf sinnlichen Vorstellungen ruhenden Worte, Beziehungen und Gleichnisse der bilderreichen Sprache, daß wir den Begriff der dramatischen Darstellung im allgemeinen auch hier aufrechterhalten müssen. Die Kantatentexte schließen sich bekanntlich eng an das Sonntagsevangelium an. Hier handelt es sich meistens um Darstellung einer Begebenheit (Erlebnisse Jesu, Wunder), und auch dort, wo es in kommende Zeiten blickt (Weltende, Zerstörung Jerusalems) oder Gleichnisse bringt, ist die Schilderung derartig farbenreich und lebensvoll, daß selbst für den mehr betrachtenden Kantatentext dramatische Momente genug abfielen. Dazu kommt, daß die Textdichter, wohl häufig von Bach direkt beeinflußt, solche dramatische Schilderungen besonders kultivierten. Auch wo es sich um eine Kantate für »jede Zeit« handelt, wie bei »Ich hatte viel Bekümmernis«, ist ein Seelendrama gezeichnet; die Kantate führt aus tiefster Verzweiflung zur höchsten Höhe beseligendster Liebesgemeinschaft zwischen Christus und der Seele. Wenn nun Bach diese vom literarischen Standpunkt aus oft angefochtenen[1]) Texte veredelte, vergeistigte, so ver-

---

1) Wer dächte da nicht an Mozarts »Libretti«, und wer erinnerte sich nicht an die Aufnahme der früheren »Opern-

sinnlichte er sie auch durch seine mit allen musikalischen Mitteln jener Zeit arbeitende Kunst. Unser heutiges Kirchenwesen samt Predigt und Gesangbuch wird immer abstrakter — da hat lebensvoll empfundene Musik selten einen Platz, und wir begreifen vollkommen, daß heute viele engbrüstige Vertreter einer sogenannten Kirchenmusik, abhängig und beraten von Geistlichen, die dem Kunstleben häufig ganz ferne stehen, und denen künstlerisches Empfinden fremd ist, sich ereifern gegen die Auffassung, als hätte der »fromme Kantor« verruchte dramatische Musik geschrieben! Da ist man denn auch nicht selten am Werk, Bach sich zurecht zu stutzen: vieles (etwa als verfehlt oder veraltet, jedenfalls überflüssig) zu ignorieren und nach »kurzen«, »leichten«, »gefälligen« Stücken zu fahnden, die man auf das Niveau jener seichten und verschwommenen eigenen »Kirchenweis« bringen kann. Zu Bachs Zeiten herrschte ein frisch pulsierendes

---

texte« R. Wagners, die von Literarhistorikern und — Dichtern! ignoriert oder belächelt wurden. Ohne nun Bachs Kantatentexte ihnen entfernt an die Seite setzen zu wollen, sei doch darauf aufmerksam gemacht, daß wie Wagner als Dichter von der Gesamtanlage des Kunstwerkes beurteilt sein will, wir auch Bachs Texten vom musikalischen Standpunkt aus gerecht zu werden suchen müssen. Bach hatte im übrigen keine große deutsche Dichtung hinter sich wie der Bayreuther Meister. Und der »Dichterfürst« Gottsched lieferte Bach in der »Trauerode« einen viel schlechteren Text, als ihn Bach sich beispielsweise von einem Pastor wie Neumeister nahm. Seine besten Dichter, die Bach auch am gründlichsten heranzog, waren die Dichter des Gesangbuchs.

Leben in der deutschen kirchlichen Kunst, die erfolgreich wetteiferte mit der Oper. Man war bei aller Idealität und bei allem Vertiefen in die »heilige Kunst« in den Darstellungsmitteln nicht prüde. Bach besuchte bekanntlich seine Dresdener Oper häufig von Leipzig aus, kannte Hasse und seine übel beleumundete Frau und blickte wohl sehr viel tiefer als Hasse in die Geheimnisse des »mystischen Abgrunds« des alten Musikdramas. Denen, die sich ereiferten wider die Aufnahme des »leichtfertigen« Opernstils in die Kirche — und zu ihnen gehörte auch der altgewordene Amtsvorgänger Bachs, Kuhnau, der ehemals beliebte »Programm-Musiker« — wies man nach, daß im Grunde die ganze Kirchenherrlichkeit doch auch ein Theater sei mit dem Geistlichen als Hauptperson, und Mattheson fand sogar in den Psalmen die Dacapo-Arie und die Rondeauform.

16.

Man hatte damals einen lebensvolleren Begriff vom »Komponieren eines Textes« als etwa zu R. Wagners Zeiten im Leipziger Konservatorium. Wir begreifen, wie ein Moritz Hauptmann, Zelter u. a., die einer musikalischen Biedermeierkunst in der Kirche huldigten, von Bachs musikalischer Deklamation in den Rezitativen sich abgestoßen fühlen mochten. Letzterer komponierte sie um und machte sogar damit Schule, der andere bezeichnete die Rezitative der Matthäuspassion als ein »Herumfahren in

der extremsten Lage der Stimme, oft ohne Bedeutung für die Worte[1]«. Auch Spitta scheint hier, ähnlich wie in der »Programm-Musik«frage, Bedenken beschwichtigen zu wollen, wenn er sagt, daß durch das Hervortretenlassen des »Absolutmusikalischen die scharfen Zacken der Akzente sich mildern und ründen im Lichte rein musikalischer Formenschönheit«. Ein von Pirro angezogenes, höchst primitives Büchlein von dem Göppinger Kantor Speer[2], das im Vorübergehen auch mitteilt, »wie man komponieren soll«, schreibt dem Komponisten folgende, heute mancherorts recht zu beherzigende Regel vor: »Er soll einen vor sich genommenen Text wohl betrachten und das darbey befindliche, es heisse nun lang, kurtz, hoch, tieff, Himmel, Erde, Lauffen, Stehen, Reden, Schweigen, Wiederkommen, Weinen, Heulen, Frölich seyn, Ewig, ohn Ende, Prächtig, Gering, Einer, Zwey, Drey, Alle, in Ewigkeit, Amen, Alleluja, und dergleichen nachdenckliche Wort mehr, mit gebührendem Noten-Satz observiren.« Und Mattheson (in seinem »vollkommenen Kapellmeister«) weist auf die Gemütsbewegungen hin, die in Kirchenstücken und Gesängen herrschen, nämlich: »erhabene Freude . . ., rührende Wehmut, tiefe Reue, herbes Leid, hefftige Sehnsucht, dringendes Verlangen, festes Vertrauen, ... heiliges

1) Man vergleiche den famosen Aufsatz »Bachs Rezitativbehandlung« usw. von Dr. Heuß im Bach-Jahrbuch 1904.

2) »Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst«. Ulm 1687.

Trotzen usw.«, verlangt daher vom Organisten, »daß er den vorhabenden Affect wohl kenne ... und seine Einfälle so darnach regiere, daß er die Zuhörer nicht zum Weinen einlade, wenn sie freudig seyn sollen, noch jemand zum Lachen bewege, dessen Hertz vielmehr eine Zerknirschung erfordert«. Aber leider, »mancher Organist, der seine Einbildungs Krafft niemahls sonderlich beschweret, spiele immer getrost und beständig dasjenige daher, was er von Jugend auf auswendig gelernet hat, es reime sich oder nicht«.

Diese hier angedeutete »Ästhetik« war also eine allgemein giltige, und Bach fußt auf ihr wie seine Vorgänger und Zeitgenossen. Wir werden bei ihm einerseits ganz äußerliche Begriffe realistisch-musikalisch umgesetzt, andrerseits physische und Seelenzustände deutlichst ausgedrückt finden, und wir werden nicht bloß allerlei vorhandene äußerliche und innerliche Beziehungen des Textes offenbart sehen, sondern auch neue Zusammenhänge entdecken. Dies bezieht sich auf die Deklamation im Rezitativ wie auf die Melodie im Solo- und Chorgesang. Von dieser künstlerischen Anschauung ist die ganze Harmonie und der Kontrapunkt getragen. Sie beherrscht das Orchester, das sie zum selbständigen Faktor ausbaut. Sie zeigt sich wirksam in Tonalität und Form der Werke. Auch die Kirchenmelodie, diese sozusagen mehr »objektive« Einkleidung des dichterischen Gedankens, wird subjektivem künstlerischen Ermessen unterstellt, andrerseits aber auch in ihrer kirchlich-symbolistischen Bedeutung gestärkt. Aber hier hat der

deklamatorisch-ausdrucksvolle Gesang, den wir in Rezitativ, Arie, Chorgesang wie auch im Orchester bewundern, seine Grenzen, denn die Melodie wie auch der Rhythmus sind ja im großen ganzen gegeben. Ehe wir nun auf die hier natürlich nur andeutbare Materie der Bachschen Textinterpretation eingehen, wollen wir das gegebene und von Bach zugleich be- und verarbeitete Thema des neuen kirchlichen cantus firmus etwas näher beleuchten.

17.

Man nennt das Kirchenlied, die Volksmelodie, meist Choral, worunter man doch strenge genommen den rituellen lateinischen Sprachgesang der alten Kirche begreift. Die alten Meister des a cappella-Stiles behandelten melodische Stücke des Chorals als c. f. in ihren Messen und Motetten, und ähnlich wurde später das evangelische Kirchenlied im Chorsatz verarbeitet. Infolgedessen sprach man von einem »katholischen« und »protestantischen« Choral. Es ist aber ein großer Irrtum gewesen, diese beiden ganz heterogenen Dinge in einen Topf zu werfen. Denn der lateinische Choral hat nicht wie unser Kirchenlied metrisch streng geregelten Text und rhythmisch genau zugemessene Melodie. Es besteht zwischen ihnen genau derselbe Unterschied wie etwa zwischen einem Opernrezitativ und dem »Heil dir im Siegerkranz«. Dadurch aber, daß die alten Meister den alten Choral in lauter gleichlange

Noten brachten, um ihn so im mehrstimmigen Tonsatz bearbeitungsfähig zu machen, und dadurch, daß man das deutsche Kirchenlied in ähnlicher Art verunstaltete, steckte man beide in einerlei Uniform, die wieder zu entfernen man sich seit längerer Zeit auf beiden Seiten angelegen sein läßt. Daß der von Luther angedeutete, jener cantus firmus-Weise angenäherte abusus des lateinischen Choralsingens (Luther spricht — im 16. Jahrhundert — vom »Quicunque-Blöken« und daß man »die Psalmen mit eitel Jägergeschrei und mit starken, feisten Succentorstimmen hinaustöne« —) nicht der wahre Choralgesang ist, mag jedem Protestanten die ebenso sinngemäße als phantasievolle, ebenso einfache als musikalisch reiche Rezitation etwa der Beuroner Benediktiner beweisen. Sie hat mit jenem »wüsten, wilden Eselsgeschrei«, wie Luther weiterhin sich drastisch ausdrückt, gar nichts zu tun. Aber — die Protestanten haben im Verlaufe des 18. und 19. Jahrhunderts diese Darstellungsweise als »Würde« ihrem Kirchenlied beigelegt, und man kann heute noch in vielen Kirchen des nördlichen Deutschland das gerade durch seine rhythmische Kraft und Mannigfaltigkeit imponierende evangelische Kirchenlied monoton, eine Silbe wie die andere, »blöken« hören. Zur Erholung wird dann nach der mit einer Fermate versehenen Schlußnote jeder Melodiezeile lange abgesetzt, vielleicht noch zur weiteren Entschädigung vom Organisten eine muntere oder mindere Kadenz eingelegt. So wird in der ersten

Hälfte des 19. Jahrhunderts der evangelische Choralgesang als ein »feierlicher, würdiger« Kirchengesang ängstlich in Entfernung gehalten vom Volkslied, er hat Takt, Notenwerte und alle »weltlichen« Dinge abgestreift. Die rhythmische Vorzeichnung ist überflüssig, die Harmonien werden in den Choralbüchern in lauter gleichen »Pfundnoten« aneinandergereiht. »Der Choralgesang muß langsam einherschreiten, in einer möglichsten Dehnung der Silben, und zwar so, daß die Dauer und rhythmische Geltung der Noten durchaus nicht genau gegeneinander abgemessen und abgewogen wird usw.« erklärt das Stuttgarter Universallexikon der Tonkunst des Dr. Schilling 1835.

Diese heute (trotz Preußen und Sachsen[1]) auf den Aussterbeetat gesetzte Vortragsweise steckt manchem Dirigenten der Bachschen Passionen noch dermaßen in den Gliedern, daß es angezeigt erscheint, hier auf das Verhältnis des Meisters zu seinem c. f. etwas einzugehen und nachzuweisen, daß Bach nicht als Sündendeckel für derlei musikalischen Unsinn und Unfug benützt werden kann.

18.

Im allgemeinen kann man sagen, daß die alte Volksweise, die bei den Tonsetzern und ihren

---

1) die allerdings in praxi hie und da mit ihren gleichlangen »würdigen« Kirchentönen eine recht unkirchliche Hetzjagd anstellen, um der »Neuzeit« Rechnung zu tragen. Als ob das rasche Singen mit rhythmischem Singen identisch wäre!

Gesangbüchern im Laufe der Zeit alle musikalischen »Moden« mitmachen sollte, dazwischen aber von der Sintflut der neueren, »lieblicheren« Arien häufig weggeschwemmt, sowie durch die verheerende Wirkung des 30jährigen Krieges dem in Wirklichkeit dezimierten, der kirchlichen Versammlungen meist entbehrenden Volke in ihrer ursprünglichen Kraft fremd geworden war, schließlich bei der Form des Gesanges der »Großkinderschule«, wie sie Winterfeld nennt, anlangte. Ein Zurückkehren zu dem frisch bewegten Volkslied fällt da natürlich sehr schwer, nicht zum wenigsten dem Organisten. Und man kann begreifen, daß namentlich der alte »polyrhythmische« Volksgesang bei dem herrschenden traurigen Zustande des trägen, verschlafenen Kirchengesanges kaum mehr überall rezipiert werden wird und kann, so wenig etwa, wie daß ein Salontänzer es im Rhythmus mit einem bayrischen oder schwäbischen Naturburschen aufzunehmen vermag, der, je nachdem die Musik im Verlaufe eines Tanzes im »geraden« oder »ungeraden« Takte spielt, blitzschnell mit seiner Tänzerin die Tanzschritte darnach ändert. Aber diese polyrhythmische Form zeigt nur ein kleiner Teil der Lieder, der übrige, sich in durchaus geradem oder ungeradem Takte gebende Teil muß durchaus und überall im Sinne des Volksliedes wiedergewonnen werden, wenn das Volk wieder Geschmack am Singen finden soll. Also keine Fermaten, dafür rhythmisch genau fixierte Notenwerte und Pausen oder weitersingen ohne Aufenthalt (wie

etwa in der »Wacht am Rhein«), ferner einen frisch-bewegten dreiteiligen neben dem zweiteiligen Takt, und beide mit den mancherlei rhythmischen Varianten, die ihnen ihre volkstümlich setzenden Komponisten gegeben haben. Dazu kann uns gerade auch der Meister verhelfen, der ja gewiß nicht auf Verbesserung des Volksgesanges bedacht war, der vielmehr im allgemeinen die Melodien gemäß dem gerade in Weimar oder Leipzig herrschenden Gebrauch wird übernommen haben, der aber doch in seinen vierstimmigen »Chorälen« trotz allen Tiefsinnes der Harmonie auf Leben und Bewegung hält, der noch Zusammenhang zeigt mit allen Arten des früheren kirchlichen Volksgesanges und hierin bei einzelnen Melodien sogar ein Übriges tut, der schließlich diese reiche rhythmische Skala in seinen Kantaten usw. anwendet, um dem »Affect« der Worte nicht allein, sondern den verschiedenen Stimmungen des Lobes, des Dankes, der Freude, des Schmerzes usw. wie der kirchlichen Jahreszeit gerecht zu werden, der also in seiner regulierten Kirchenmusik zu Gottes Ehre eben darauf sieht, daß die Gemeinde vor lauter »Würde« nicht einschlafe.

19.

Also:

1. Bach kennt im einfachen Liedgesang keinen Aufenthalt am Ende jeder Verszeile, die Fermate bezeichnet nur das Ende der Zeile und eine Zäsur etwa für das Atemholen. In seinen kleinen figurierten

»Orgelchorälen« gehen die begleitenden Stimmen ruhig weiter, da ist also trotz der Fermate ein Aushalten der Schlußnote undenkbar (vgl. »Alle Menschen« im Orgelbüchlein). Wo Bach eine solche Melodie um ihrer selbst willen, etwa vierstimmig, darbietet, da hat die Fermate auch meist nur den Sinn, die Zäsur anzudeuten. Bach unterläßt sogar oft, hier die Fermate zu setzen[1]) wie in »Lobe den Herren« (Kantate »Selig ist der Mann«). Ein Ausnahmefall wäre nur dort denkbar, wo die Urform der Melodie im kirchlichen Gebrauch einen (natürlich genau ausgedrückten) Halt zeigte. Z. B. in der Kantate »Christus der ist mein Leben« empfinden wir es als nicht natürlich und volkstümlich, wenn der Schlußchoral »Weil du vom Tod« in monotoner Viertelbewegung ohne Gliederung bandwurmartig durchgesungen wird. Bei diesem Liede finden wir denn auch in der Urform, daß jede Schlußnote der einzelnen Zeilen doppelt so lang ist und ihr eine Viertelpause folgt.

Wenn Bach, wie ja sehr häufig, die Melodien in seinen Hauptchören zeilenweise »durcharbeitet«, etwa wie die alten Motettenkomponisten ihre Choralzeilen, so kann natürlich aus den Orchester- und Chorzwischenreden nichts für jene Fermate der einfachen vierstimmigen Choräle Beweiskräftiges gefolgert werden. Demgemäß ist innerhalb der oft

---

1) In vor mir liegenden 6 handschriftlichen Kantaten des Zerbster Fasch († 1758) steht in den Chorälen auch keine Fermate.

wiederkehrenden Melodie »O Haupt voll Blut« in der Matthäuspassion auf jeden Halt zu verzichten und auf den fließenden »liedmäßigen Vortrag« zu sehen.

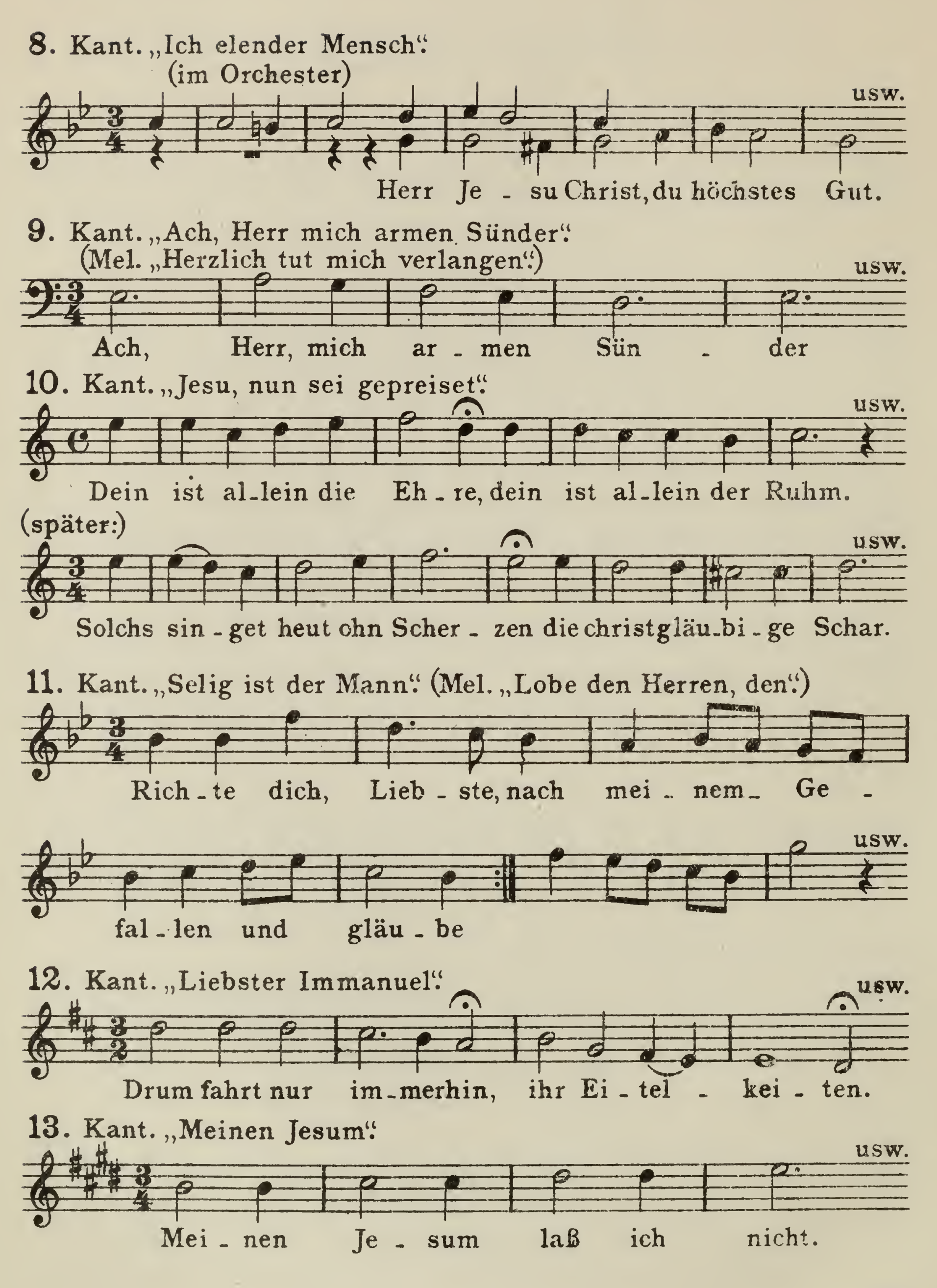
2. Bach gibt in seinen vierstimmigen »Chorälen«, wo die Gemeinde, auch wenn sie nicht einstimmt, doch in der volkstümlichen Melodie zur Geltung kommt, die letztere in lebensvoller rhythmischer Gestalt. Namentlich der lebhafte »hüpfende« Tripeltakt wird im Sinne des alten Volksgesangs, vielleicht auch hie und da der dramatischen Lebendigkeit oder dem Gesetze des Kontrastes zuliebe häufig verwendet. Und in vielen Fällen überschreitet Bach sogar seine Kompetenzen; er bringt eine Reihe von gemessen sich bewegenden Kirchenmelodien in jenen, bei Kindern namentlich beliebten rotwangigen Rhythmus (»Gelobet seist du« im Weihnachtsoratorium I, »Valet will ich dir geben«[1]) in der Kantate »Christus, der ist mein Leben«).

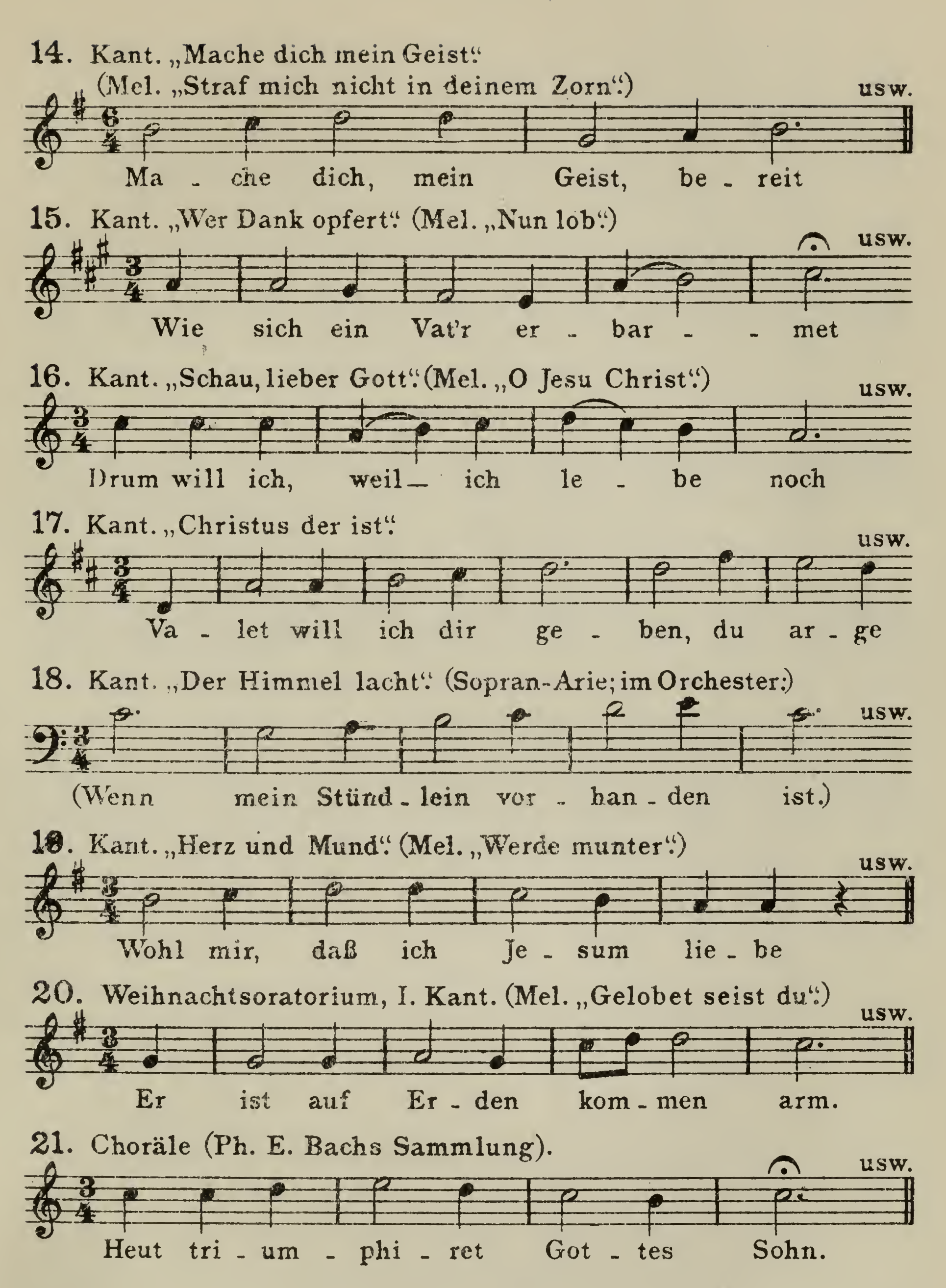
3. Bei Bach ist sogar das Bewußtsein der alten »polyrhythmischen« Form noch nicht völlig geschwunden (vgl. »Freu' dich sehr, o meine Seele« in der Kantate »Wachet, betet«, welche Melodie hier (wie im Original) im Auf- und Abgesang im Tripeltakt beginnt, oder »Herzlich tut mich verlangen« (hier »O Haupt voll Blut«) in

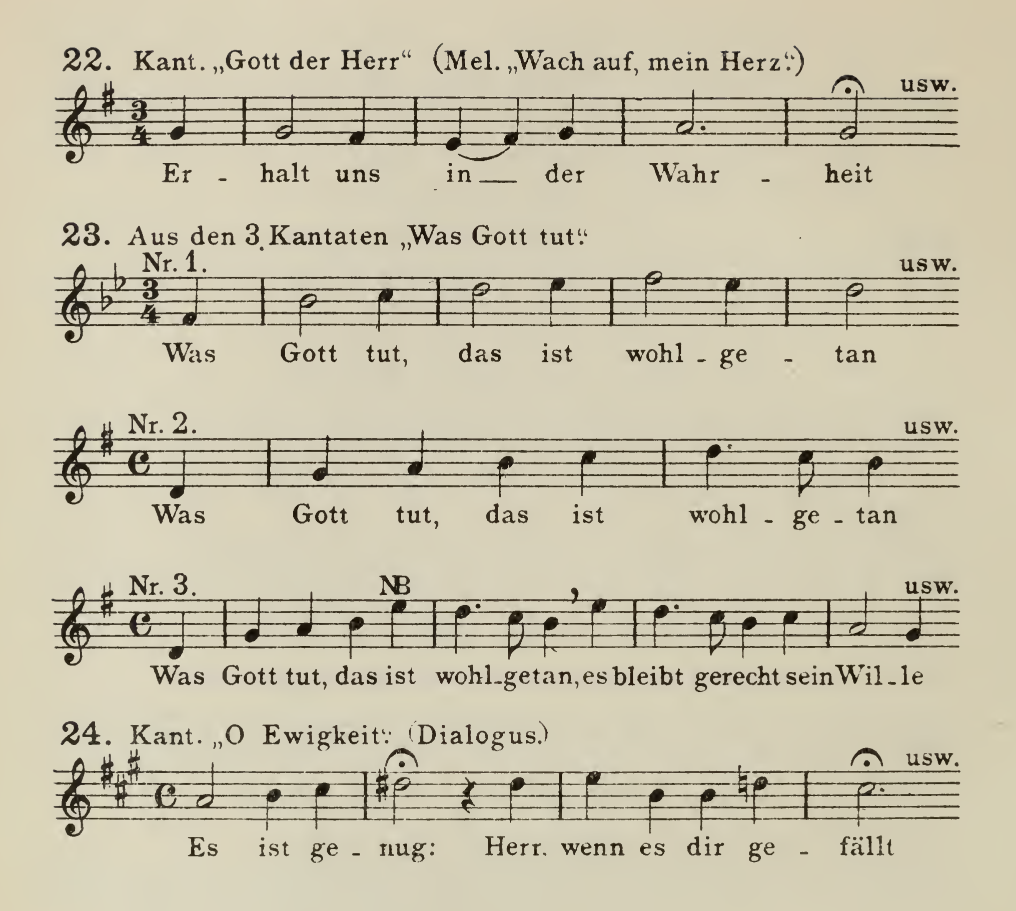
[1]) Merkwürdigerweise schreibt hier der in manchem Betrachte verdienstvolle Bearbeiter der Kantatenklavierauszüge ein »Lento« darüber. Vielleicht um die Bachsche Freudigkeit der »Würde« des preußischen Kirchengesanges anzunähern?

Notenbeilage III.




8. Kant. „Ich elender Mensch“
(im Orchester)
usw.
Herr Je - su Christ, du höchstes Gut.
9. Kant. „Ach, Herr mich armen Sünder“
(Mel. „Herzlich tut mich verlangen“)
usw.
Ach, Herr, mich ar - men Sün - der
10. Kant. „Jesu, nun sei gepreiset“
usw.
Dein ist al - lein die Eh - re, dein ist al - lein der Ruhm.
(später:)
usw.
Solchs sin - get heut ohn Scher - zen die christgläu - bi - ge Schar.
11. Kant. „Selig ist der Mann“ (Mel. „Lobe den Herren, den“)
Rich - te dich, Lieb - ste, nach mei - nem - Ge -
usw.
fal - len und gläu - be
12. Kant. „Liebster Immanuel“
usw.
Drum fahrt nur im - merhin, ihr Ei - tel - kei - ten.
13. Kant. „Meinen Jesum“
usw.
Mei - nen Je - sum laß ich nicht.


14. Kant. „Mache dich mein Geist."
(Mel. „Straf mich nicht in deinem Zorn".)
usw.
Ma - che dich, mein Geist, be - reit
15. Kant. „Wer Dank opfert." (Mel. „Nun lob".)
usw.
Wie sich ein Vat'r er - bar - - met
16. Kant. „Schau, lieber Gott." (Mel. „O Jesu Christ".)
usw.
Drum will ich, weil— ich le - be noch
17. Kant. „Christus der ist."
usw.
Va - let will ich dir ge - ben, du ar - ge
18. Kant. „Der Himmel lacht." (Sopran-Arie; im Orchester:)
usw.
(Wenn mein Stünd - lein vor - han - den ist.)
19. Kant. „Herz und Mund." (Mel. „Werde munter".)
usw.
Wohl mir, daß ich Je - sum lie - be
20. Weihnachtsoratorium, I. Kant. (Mel. „Gelobet seist du".)
usw.
Er ist auf Er - den kom - men arm.
21. Choräle (Ph. E. Bachs Sammlung).
usw.
Heut tri - um - phi - ret Got - tes Sohn.


22. Kant. „Gott der Herr“ (Mel. „Wach auf, mein Herz“)
usw.
Er - halt uns in der Wahr - heit
23. Aus den 3 Kantaten „Was Gott tut“
Nr. 1.
usw.
Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan
Nr. 2.
usw.
Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan
Nr. 3.
NB
usw.
Was Gott tut, das ist wohl-getan, es bleibt gerecht sein Wil - le
24. Kant. „O Ewigkeit“ (Dialogus.)
usw.
Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt

der Kantate »Ach Herr, mich armen Sünder« im Orchester und Chorbaß, welchen in den anderen Stimmen die erste Zeile in ausgeglichener Form als Figurationsmotiv gegenübertritt).

4. Man kann endlich bei Bach Studien machen über die mit der Zeit gehenden Varianten der Kirchenmelodie. In den drei Kantaten über »Was mein Gott will« (Notenbeilage III, 23) finden wir die Kirchenmelodie in drei verschiedenen Gestalten. In Nr. 2 herrscht die ursprüngliche Lesart, in Nr. 1 tritt sie im (damals beliebten) Tripeltakt auf, in Nr. 3 stoßen wir auf unschöne Änderungen, wie in der ersten Zeile auf das von A. Hiller später perhorreszierte Hinaufziehen in die hohe Quarte (ins e^2), wodurch auch die Wirkung des Einsatzes der zweiten Zeile lahmgelegt wird.

Wir geben in der Notenbeilage III eine kleine Übersicht über Bachsche Melodieformen, die häufig sogar die ursprünglich »akzentuierende« Form negieren. Wir finden da auch, wie Bach unter Umständen auf die Quelle zurückgeht (»Es ist genug« mit dem dis der ersten Zeile und dem Echo der letzten). Ja, in der Kantate »Wer weiß, wie nahe« nimmt er im Schlußchoral die Melodie »Welt ade« von Johann Rosenmüller samt dessen Tonsatz unverändert auf.

5. Demgegenüber behandelt Bach den alten lateinischen Choral, der deutschen Worten angeeignet wird, entweder in gleichlangen Noten (vgl. Hoboen und Trompete im Duett der Kantate »Mein' Seel

erhebt«, im »Suscepit« des Magnificat), also wie die alten Meister, oder er sucht trotz des Gebundenseins an einen strengen Takt, an Chor und Orchester, eine Deklamation im Sinne des Sprechgesanges zu gewinnen (vgl. den nämlichen Psalmton in der Chorbearbeitung, im Sopran und Alt des 1. Satzes der gleichnamigen Kantate).

Obwohl nun der Meister in der Kirchenmelodie hinsichtlich der Deklamation und des Ausdrucks gebunden ist, werden wir doch Gelegenheit haben zu beobachten, wie er Mittel und Wege findet, auch hier seinem subjektiven Empfinden Ausdruck zu geben.

20.

Kehren wir nun zur Bachschen Kompositionspraxis zurück! Das Wort und die von ihm veranlaßten Vorstellungen sind im Ton- und Akkordbild des Gesanges, wie des Orchesters schon äußerlich wahrnehmbar gezeichnet. Also zunächst in der **Melodie**, die aus Tonfolge und Rhythmus besteht: Es werden vorzugsweise lange, gehaltene Noten verwendet, wenn es sich um die Darstellung von immer oder relativ Festem, Bleibendem handelt: der Stein — »ich stehe hier am Weg«, die Ewigkeit, der Glaube, der Friede, ruhen, schlafen, warten, liegen.

Eine Beteuerung dieses Festen wird gerne mit wiederholtem Ton ausgedrückt »das ist je gewißlich wahr«.

Bei einfachen Bewegungen konstatieren wir meist diatonische Schritte und gleichmäßige Rhythmen, z. B. gehen.

Kommt hier eine Belebung hinzu, so dokumentiert sich dies im Rhythmus, z. B. »Ich gehe mit beherzten Schritten«.

Hieraus ergeben sich verschiedene Arten von rhythmischer Belebung einfacher fließender und sprungweiser Diatonik, wenn es sich handelt um weben, nagen, laufen, eilen, jagen, wallen, treiben, hüpfen ‹auch des Johannes im Leibe der Elisabeth!›.

Und wie Gegenstände und Erscheinungen nach der Bewegung gezeichnet werden — Wagen, Wolken, Rauch, Strahl, Flammen ‹flackern›, Wasser, Strom, Nebel ‹auch Malereien gewagterer Art, wie »Donner«›, so werden auch seelische Bewegungen damit angedeutet, wie entbrennen, bitten, flehen, trösten, einschlafen ‹abscheiden›, freuen, lachen usw.

Bei abnormen Bewegungen, wie taumeln, irren, spielt meist schon die Chromatik hinein.

21.

Schalten wir ein, daß auch größere diatonische Intervallsprünge eintreten, wenn es die Darstellung von Raum- und Zeitveränderungen im wirklichen und figürlichen, körperlichen und seelischen Sinne gilt, wie hoch, nieder — Allerhöchster — Berg, Abgrund — Himmel, Erde, Hölle ‹Schwefelpfuhl› —

dort, hier — weit, nah — rechts, links — auch erster, letzter — groß, klein.

Demgemäß auch Luft ⟨hoch⟩, Meer ⟨tief⟩ — Staub, Erde — Schein, Finsternis — Tag, Nacht — ⟨himmlische⟩ Herrlichkeit, Grab — Auferstehn, Tod — Gott, Teufel.

Die Verachtung, Rache, Haß, Greuel usw. ⟨s. z. s. »Unlustgefühle«⟩ werden mehr mit dissonierenden Intervallen, Vergnügtsein usw. ⟨»Lustgefühle«⟩ mehr mit konsonierenden gezeichnet.

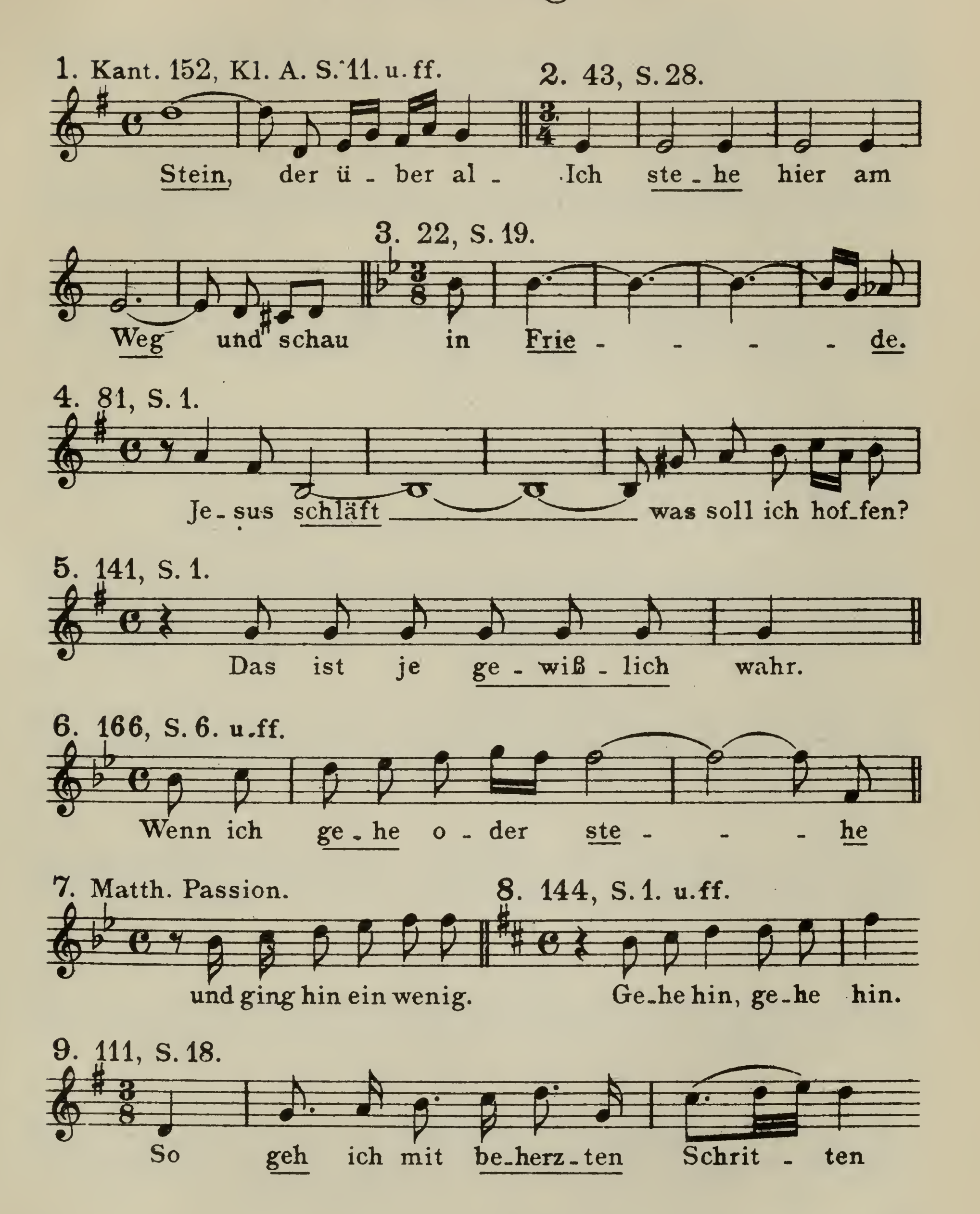
22.

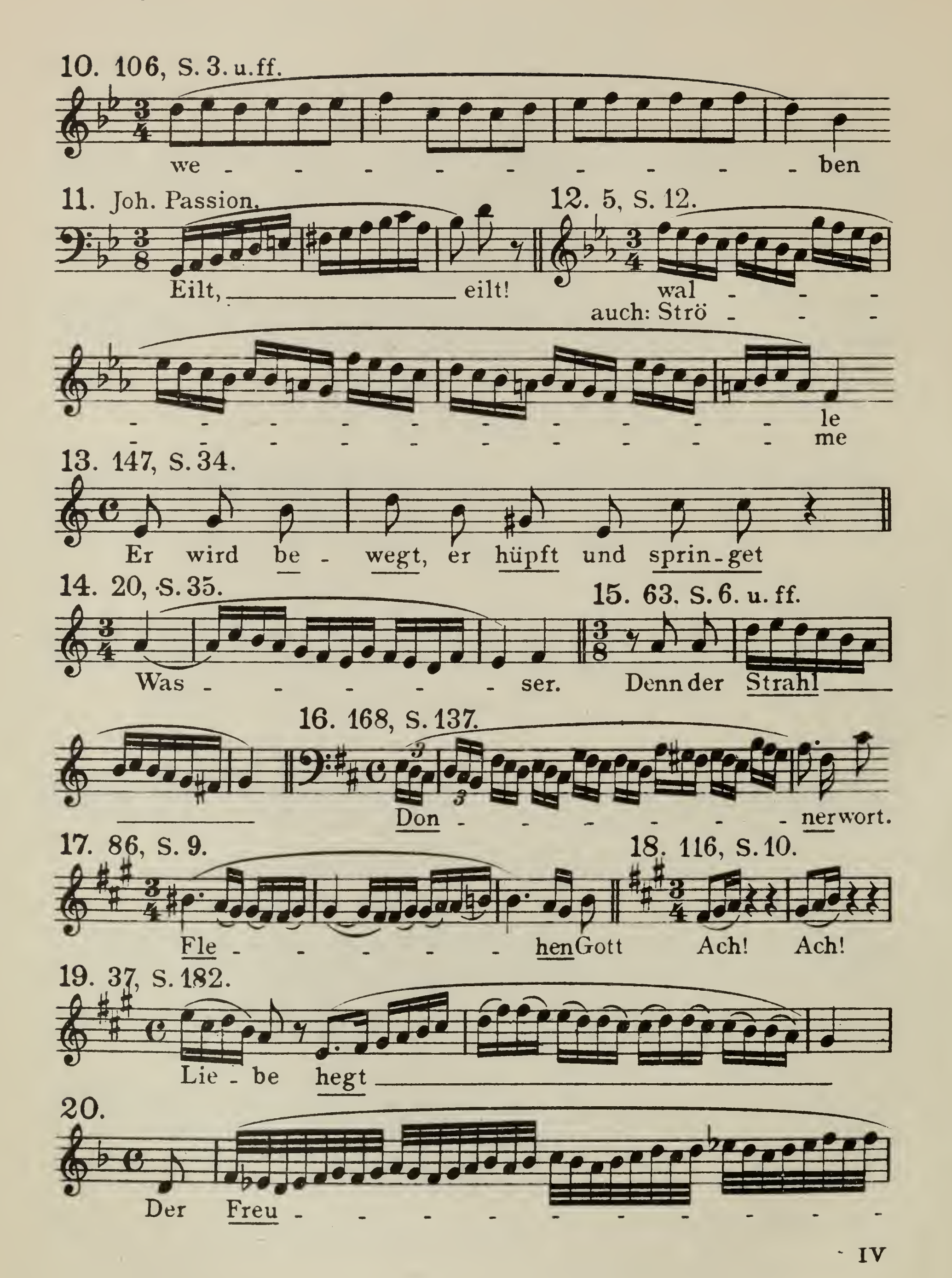
Es ergeben sich also Bewegungen nach auf- oder abwärts: Erhöhen, erniedrigen — türmen — auferwecken — herausreißen — aufschwingen — toben — abtreiben — gen Himmel fahren — verschlingen — drohen ⟨erhobener Arm⟩. Daraus werden auch Tonbilder gewonnen für neigen — beugen — die Schlange — den Bogen, auch die demütig sich neigende »Magd des Herrn«.

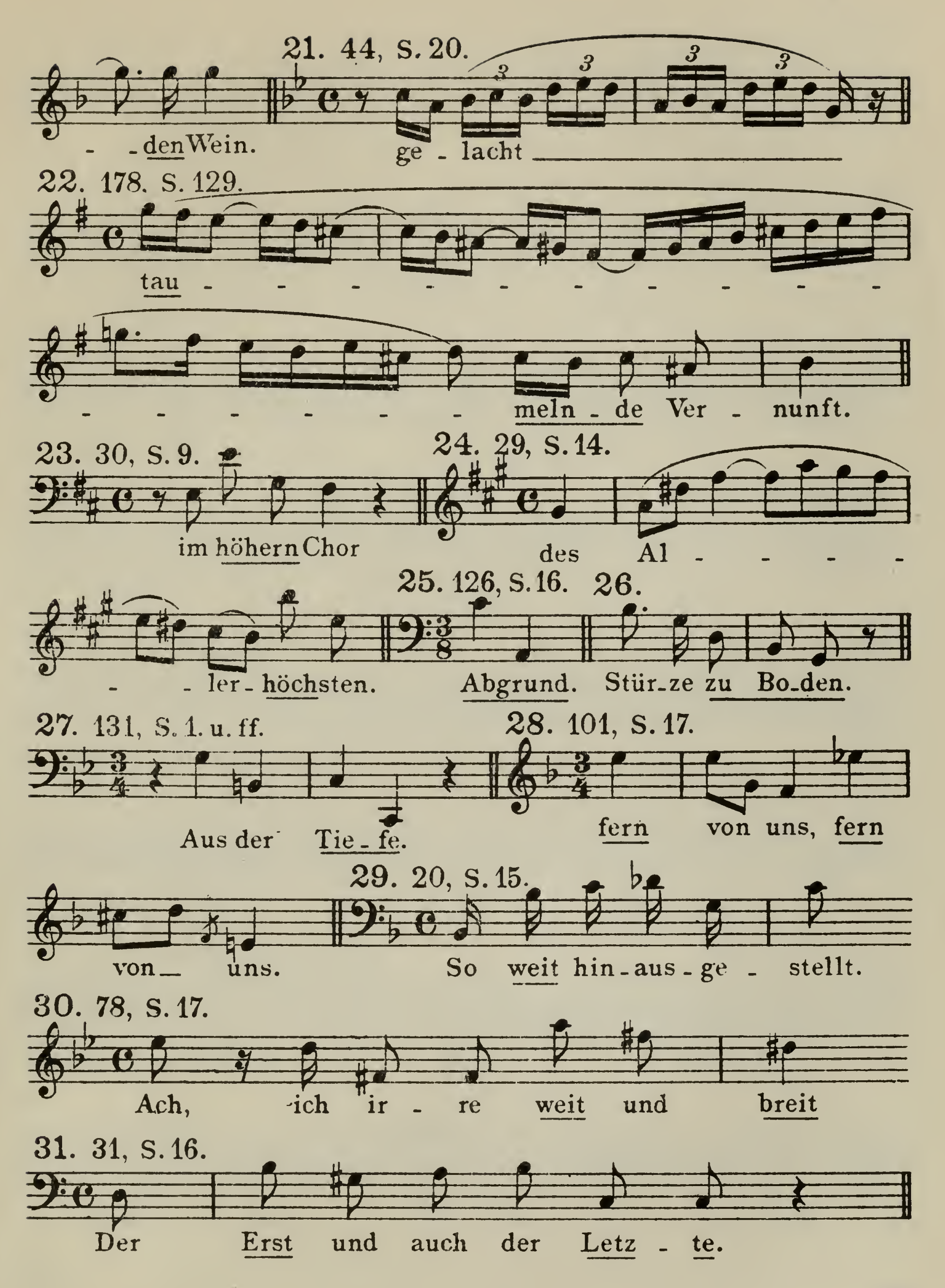
Kommen Begriffe wie »ermessen«, »umfassen« oder Kollektivbegriffe wie »Alles«, »Volk« u. dgl. in Frage, dann wird wohl der ganze Umfang der Diatonik ins Treffen geführt.

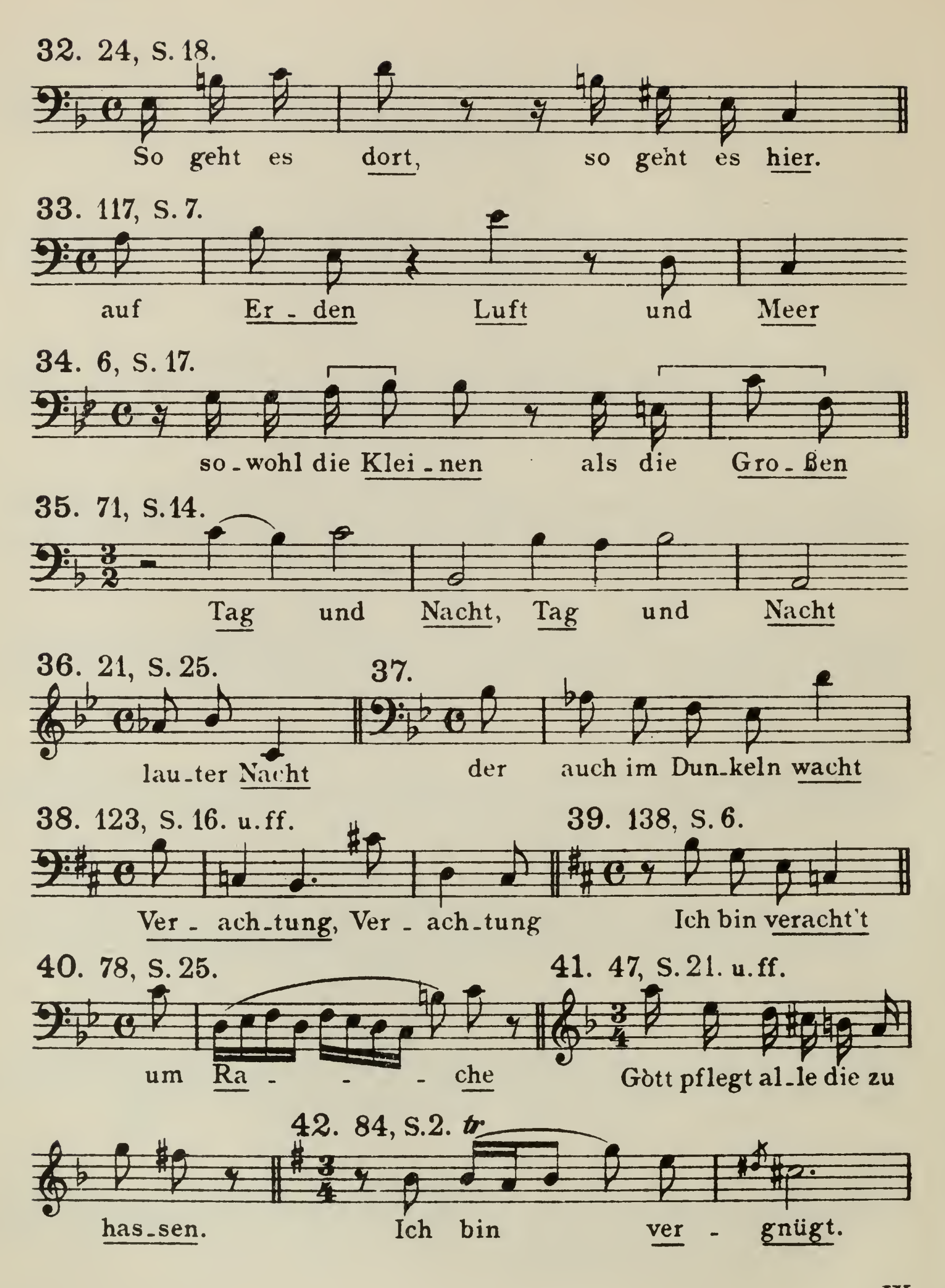
Auch die Schwingen der Seele entfalten sich zum Fluge in die Höhe in Jauchzen, Jubel und senken sich in die Tiefe zur Trauer, Furcht. Hier werden gelegentlich auch Tanzrhythmen verwendet,

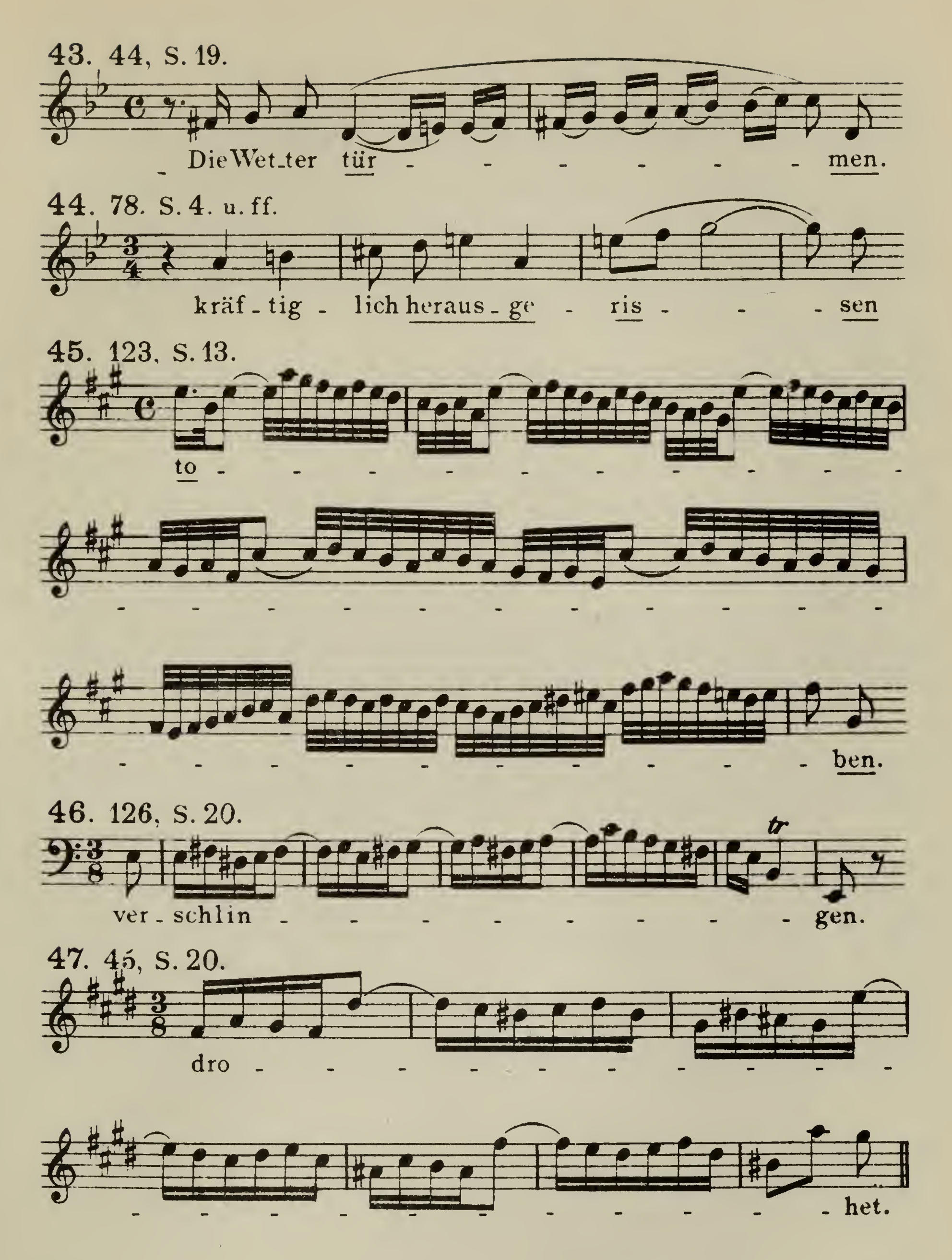
Notenbeilage IV.

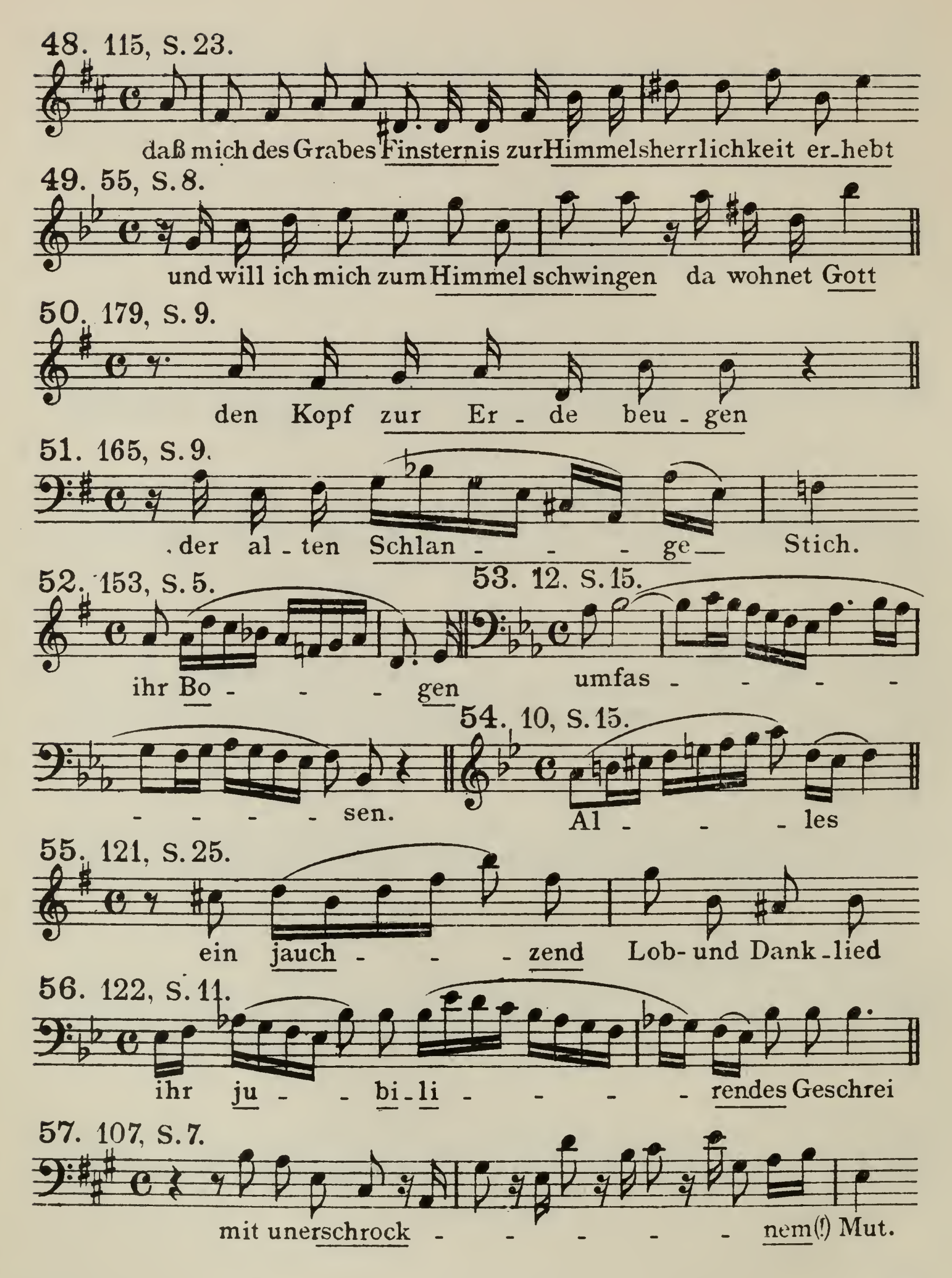



10. 106, S. 3. u. ff.
we - - - - - - - - - - ben
11. Joh. Passion.
Eilt, eilt!
12. 5, S. 12.
wal - - -
auch: Strö - - -
- - - - - - - - - - - - le
- - - - - - - - - - - - me
13. 147, S. 34.
Er wird be - wegt, er hüpft und sprin - get
14. 20, S. 35.
Was - - - - - - ser.
15. 63. S. 6. u. ff.
Denn der Strahl
16. 168, S. 137.
Don - - - - - - nerwort.
17. 86, S. 9.
Fle - - - - - - hen Gott
18. 116, S. 10.
Ach! Ach!
19. 37, S. 182.
Lie - be hegt
20.
Der Freu - - - - - - - - - - -


21. 44, S. 20.
- - den Wein. ge - lacht
22. 178. S. 129.
tau - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - meln - de Ver - nunft.
23. 30, S. 9.
im höhern Chor
24. 29, S. 14.
des Al - - - -
- - ler - höchsten.
25. 126, S. 16.
Abgrund.
26.
Stür - ze zu Bo - den.
27. 131, S. 1. u. ff.
Aus der Tie - fe.
28. 101, S. 17.
fern von uns, fern
von — uns.
29. 20, S. 15.
So weit hin - aus - ge - stellt.
30. 78, S. 17.
Ach, ich ir - re weit und breit
31. 31, S. 16.
Der Erst und auch der Letz - te.


32. 24, S. 18.
So geht es dort, so geht es hier.
33. 117, S. 7.
auf Er - den Luft und Meer
34. 6, S. 17.
so - wohl die Klei - nen als die Gro - ßen
35. 71, S. 14.
Tag und Nacht, Tag und Nacht
36. 21, S. 25.
lau - ter Nacht
37.
der auch im Dun - keln wacht
38. 123, S. 16. u. ff.
Ver - ach - tung, Ver - ach - tung
39. 138, S. 6.
Ich bin veracht't
40. 78, S. 25.
um Ra - - - che
41. 47, S. 21. u. ff.
Gott pflegt al - le die zu has - sen.
42. 84, S. 2.
tr
Ich bin ver - gnügt.


43. 44, S. 19.
_ Die Wet_ter tür - - - - - - men.
44. 78. S. 4. u. ff.
kräf _ tig _ lich heraus _ ge - ris - - - sen
45. 123, S. 13.
to - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - ben.
46. 126, S. 20.
ver _ schlin - - - - - - - - gen.
47. 45, S. 20.
dro - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - het.


48. 115, S. 23.
daß mich des Grabes Finsternis zur Himmelsherrlichkeit er-hebt
49. 55, S. 8.
und will ich mich zum Himmel schwingen da wohnet Gott
50. 179, S. 9.
den Kopf zur Er - de beu - gen
51. 165, S. 9.
der al - ten Schlan - - - ge Stich.
52. 153, S. 5.
ihr Bo - - - gen
53. 12, S. 15.
umfas - - - - - - - - sen.
54. 10, S. 15.
Al - - - les
55. 121, S. 25.
ein jauch - - - zend Lob- und Dank-lied
56. 122, S. 11.
ihr ju - - bi-li - - - - rendes Geschrei
57. 107, S. 7.
mit unerschrock - - - - - - nem(!) Mut.

um z. B. Seligkeitswonne (durch Siciliano) auszudrücken[1]). Die Seele vibriert im Lachen, Vergnügtsein — Spotten usw. Oder Schrecken — Trotz — Betrübtheit und ähnliche Gemütsverfassungen mögen gelegentlich mit den angedeuteten Mitteln ausgedrückt werden.

23.

Doch kommt hier schon das bei Bach so außerordentlich, wie bei keinem anderen Meister, entwickelte

---

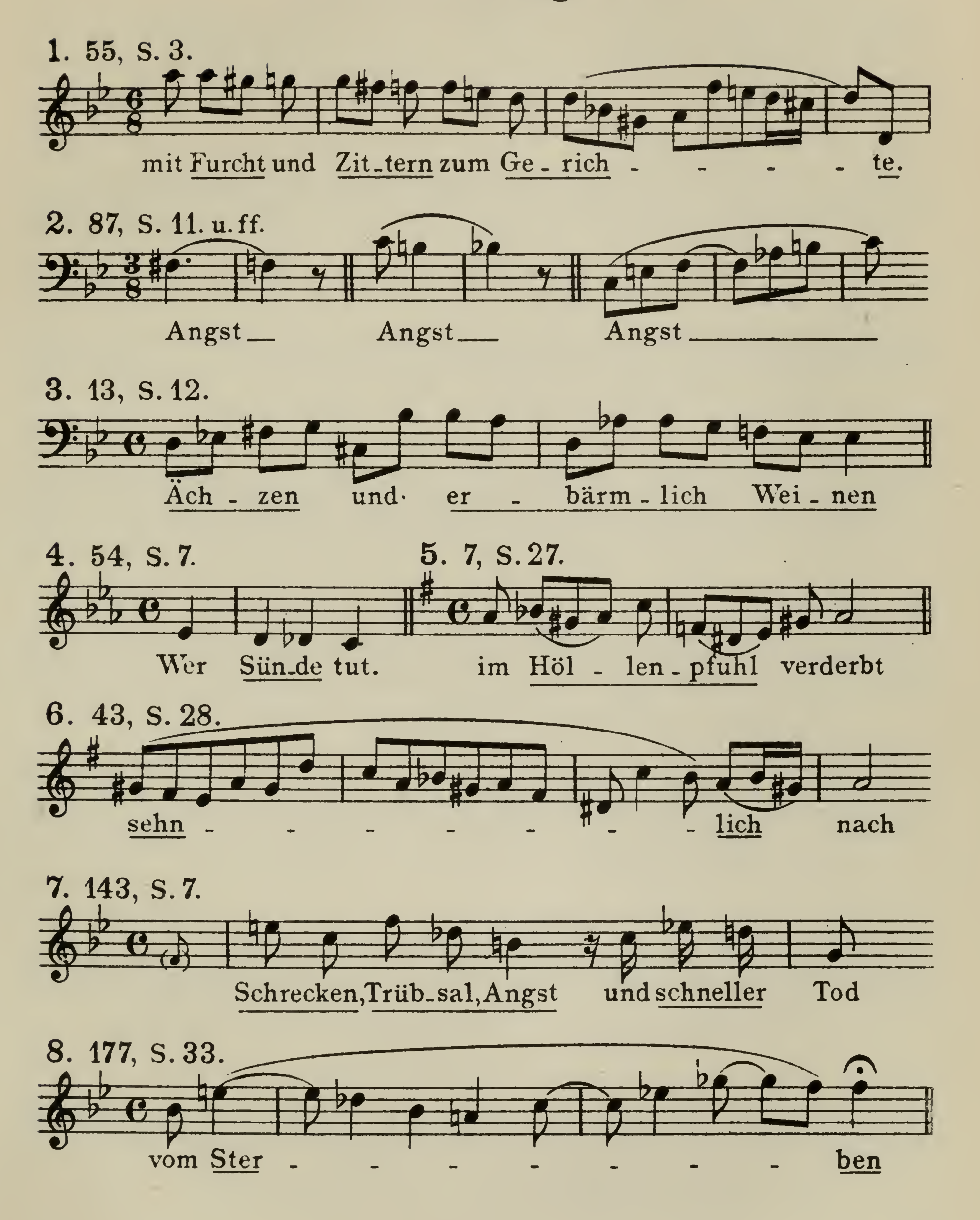
[1]) Schweitzer will die Bachschen unendlich mannigfaltigen Wortillustrationen schablonisieren und spricht von Tumultmotiv, Seligkeitsrhythmen, Freudenmotiv usw. Wenn Pirro gelegentlich auf eine Figur nachdrücklicher hinweist, z. B. vom Tumultmotiv spricht, so ist dies zu verstehen, aber gegen die Schweitzersche Pedanterie müssen wir den Meister doch in Schutz nehmen, sonst erscheinen schließlich noch Klavierauszüge mit 8—9 Schmerz-, Freuden-, Trost- und ähnlich interessanten Motivangaben nach dem etwas höher rangierenden, aber doch auch anfechtbaren Vorgang gewisser moderner Klavierauszüge! Wir könnten leicht 1/2 Schock ganz verschiedener Tonfiguren, die alle »Freude« atmen, hersetzen. Wenn beispielsweise Sch. beim Magnificat»motiv« vom Freudenmotiv spricht und das sogar im »Esurientes« entdecken will, so kann jemand mit vollem Recht erwidern: Von letzterer Verwandtschaft merke ich absolut nichts, und im übrigen ist das »Freudenmotiv« bei Bach als »Lachmotiv« nachzuweisen (Altarie »Man nehme sich in Acht« der Kantate »Wo gehest du hin«, bei den Worten »wenn das Gelücke lacht« (z. »Koloratur«!), und es paßt als solches jedenfalls noch weniger zum Text »Magnificat«! Auch bei dem »Sehet«, »Bleibet« der letzten Altarie der Matthäuspassion finden wir dieses »Motiv«.

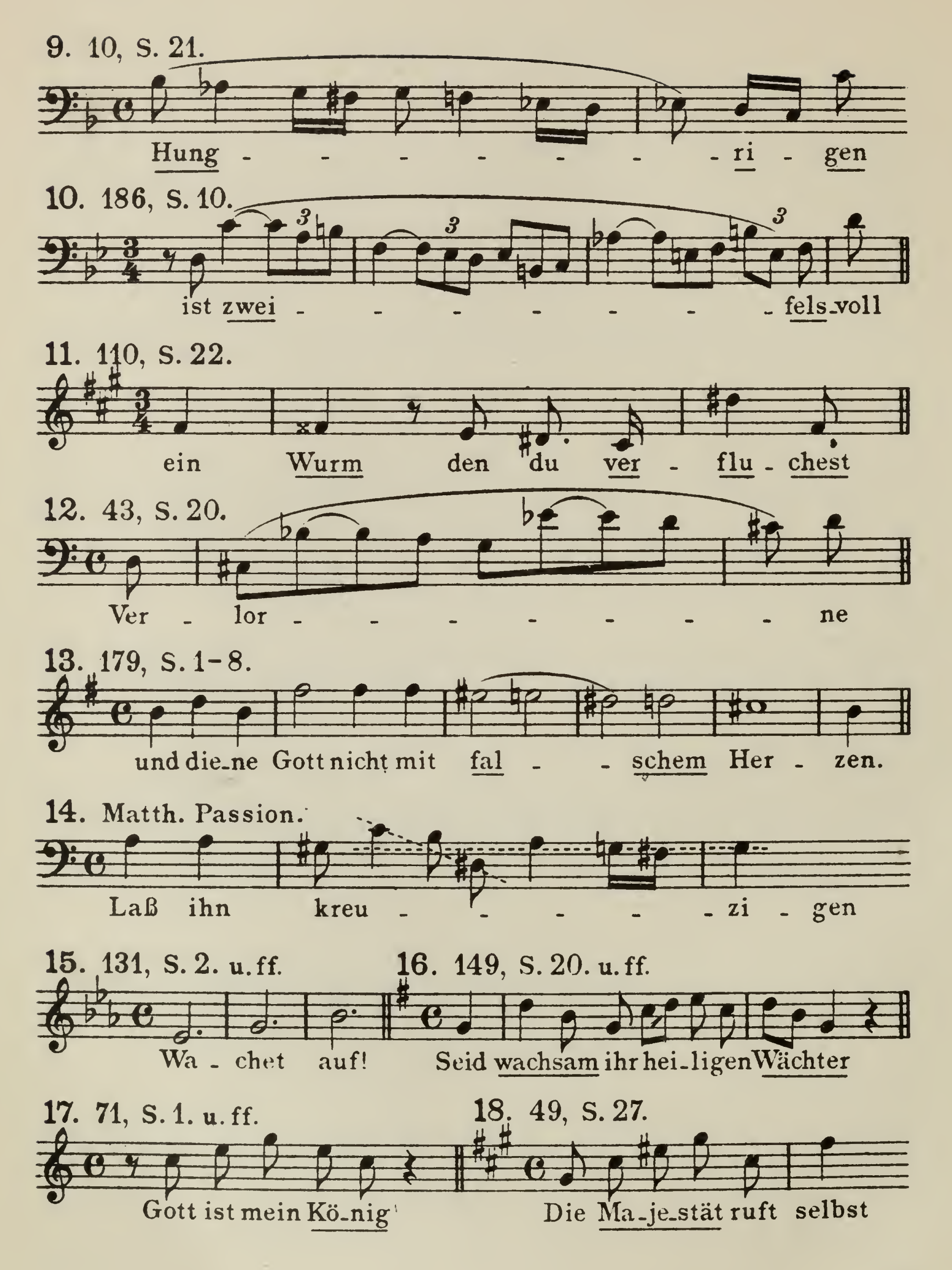
Moment der Chromatik und das der kompli=
zierteren Rhythmik in Anschlag. Und zwar der stufenweisen, wie der sprungweisen, kaum noch zu überbietenden Chromatik. Es gibt schlechterdings nichts an dissonierenden Intervallschritten, was Bach nicht, um das Wort zu »illustrieren«, gewagt hätte. Einfache chromatische Folgen, aber in verdichteter Art ‹Mehrstimmigkeit› kennen wir aus seinem »Cruci=
fixus« der H=Moll=Messe, aus dem »Lamento« über das Scheiden seines Bruders. Damit bestreitet er haupt=
sächlich einfachere Arten des körperlichen und seelischen Schmerzes ‹Notenbeilage V›, von dem Hungern, der Armut, dem Weinen, Seufzen, Betrübtsein, Trauern, Jammern, der Angst, dem Zweifeln, Sehnen, Verwirrtsein bis zum martervollen Leben, dem Schmerz und Elend, der Pein, dem Gift, der Rache, der Qual, dem Verfluchtsein, dem Greuel, der Sündenknecht=
schaft, den Verlornen; auch falsch wird chro=
matisch gezeichnet. Das Kreuz ‹»Kreuzige ihn!«› ist durch mit Chromatik gewonnene dissonierende Intervallschritte gezeichnet, in die häufig das Kreuzes=
zeichen »hineingeheimnist« ist.

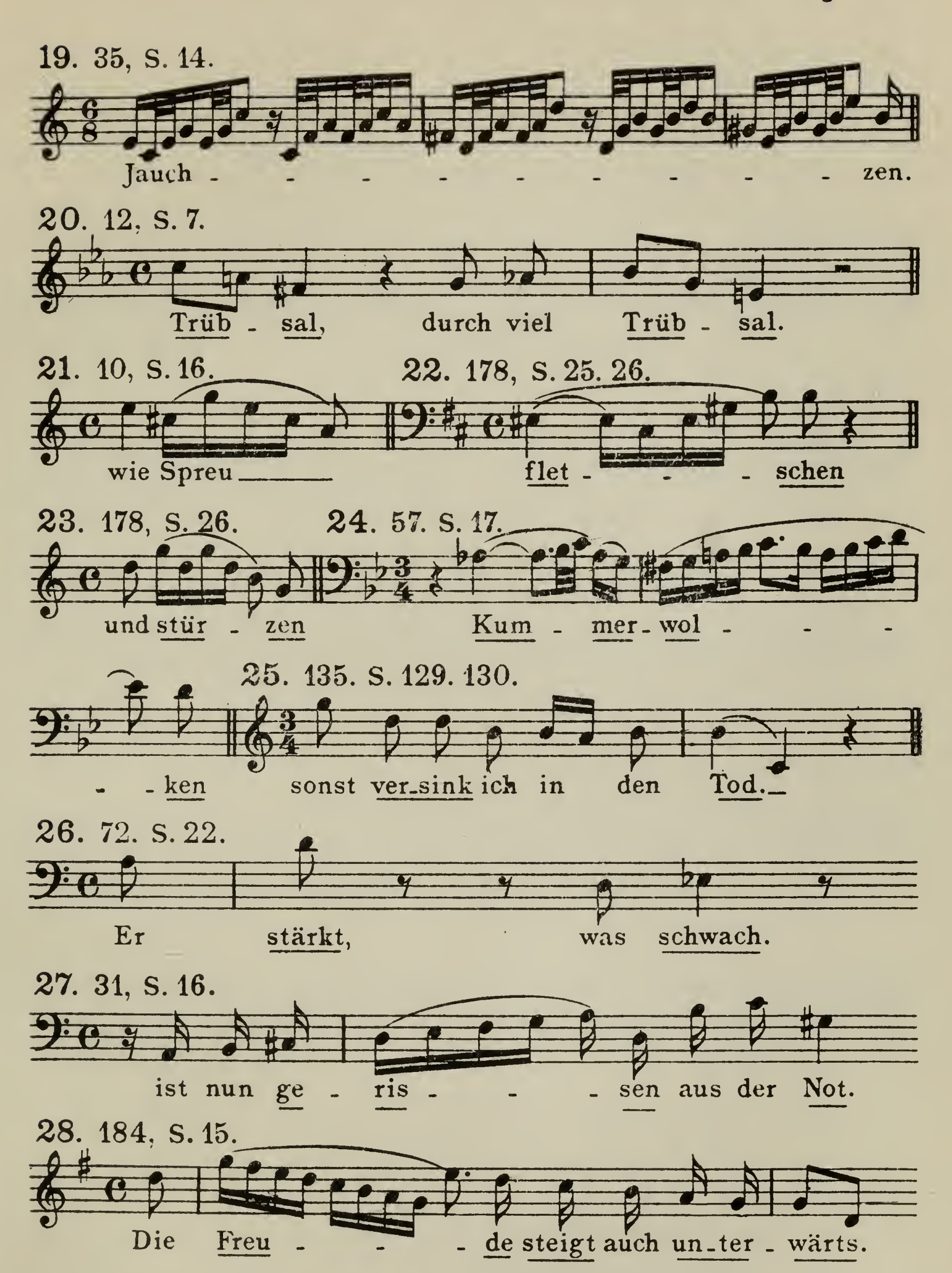
Bei Gewissensregungen, Zittern, Erbeben usw. spielt namentlich der Rhythmus eine Rolle.

Und wie dieser sich nicht gut eigens behandeln, also von der melodischen Tonfolge trennen läßt, so kann diese bei der Beurteilung der Bachschen Wortcharakterisierungen häufig auch nicht von dem Zusammenklang der Stimmen und Instrumente,

Notenbeilage V.




9. 10, S. 21.
Hung - - - - - - - - ri - gen
10. 186, S. 10.
3
3
3
ist zwei - - - - - - - fels_voll
11. 110, S. 22.
ein Wurm den du ver - flu - chest
12. 43, S. 20.
Ver - lor - - - - - - - ne
13. 179, S. 1-8.
und die_ne Gott nicht mit fal - - schem Her - zen.
14. Matth. Passion.
Laß ihn kreu - - - - - zi - gen
15. 131, S. 2. u. ff.
Wa - chet auf!
16. 149, S. 20. u. ff.
Seid wachsam ihr hei_ligen Wächter
17. 71, S. 1. u. ff.
Gott ist mein Kö_nig
18. 49, S. 27.
Die Ma_je_stät ruft selbst


19. 35, S. 14.
Jauch - - - - - - - - - - zen.
20. 12, S. 7.
Trüb - sal, durch viel Trüb - sal.
21. 10, S. 16.
wie Spreu
22. 178, S. 25. 26.
flet - - - schen
23. 178, S. 26.
und stür - zen
24. 57. S. 17.
Kum - mer - wol - - -
- - ken
25. 135. S. 129. 130.
sonst ver-sink ich in den Tod.
26. 72. S. 22.
Er stärkt, was schwach.
27. 31, S. 16.
ist nun ge - ris - - - sen aus der Not.
28. 184, S. 15.
Die Freu - - - de steigt auch un-ter - wärts.



29. 135, S. 14.

von Seuf - - zen mü - - - - de

30. 9, S. 19.

Der Ab - grund schluckt uns völ - - lig ein —

31. 135, S. 18.

und ih - re Pfei - le rück - wärts pral - - -

- - - - - - - - - - len.

32. 132, S. 14.

ein Kind des Zorns in Sa_tans Net_ze, ein fal_scher,

heuch - - - - - - le_ri_scher Christ!

von der Harmonie getrennt werden, die die komplizierte »Melodik« einesteils begründet, andernteils vertieft.

Neben der Diatonik kommt, wie wir schon beobachteten, die aus dem Naturdreiklang gewonnene Melodik in Betracht. Sie eignet namentlich dem Ausdruck des Sieg= und Heldenhaften, des Wächterrufes ⟨nach der Art des alten Kirchenliedes »Wachet auf«⟩, des Aufweckens, Auferstehens oder — gemäß den bei Bach oft eingestreuten »Trompetentuschen« — wenn vom ⟨himmlischen oder seinem Stellvertreter, dem weltlichen⟩ Herrn, König, die Rede ist. Diese helle, strahlende Melodik wird auch bei Tonfiguren der Freude, des Jauchzens usw. verwendet, wie wir schon wahrnahmen. Dissonierende Akkordbrechung hingegen wird bei entgegengesetztem Begriffe angewendet: z. B. Trübsal, Spreu, stürzen, fletschen.

Diese musikalischen Ausdrucks= und Vorstellungsmittel, die von der äußerlichsten in die innerste Empfindungswelt führen, neben der noch zu betrachtenden Naturmalerei sozusagen alte und neue Art der »Programmusik« vereinigen, treten sehr oft kombiniert auf, wie etwa in folgenden Worten und Sätzen: »Kummerwolken«, »in den Tod ⟨Abgrund⟩ versinken«, »die Freude steigt auch unterwärts«, »Gott fähret auf mit Jauchzen«, »er stärkt, was schwach«, »gerissen aus der Not«, »vom Seufzen müde«, Johannis freudenvolles Springen; »der Abgrund schluckt uns

ein«; »und ihre Pfeile rückwärts prallen«; oder schließlich »Ein Kind des Zorns in Satans Netze, ein falscher, heuchlerischer Christ«.

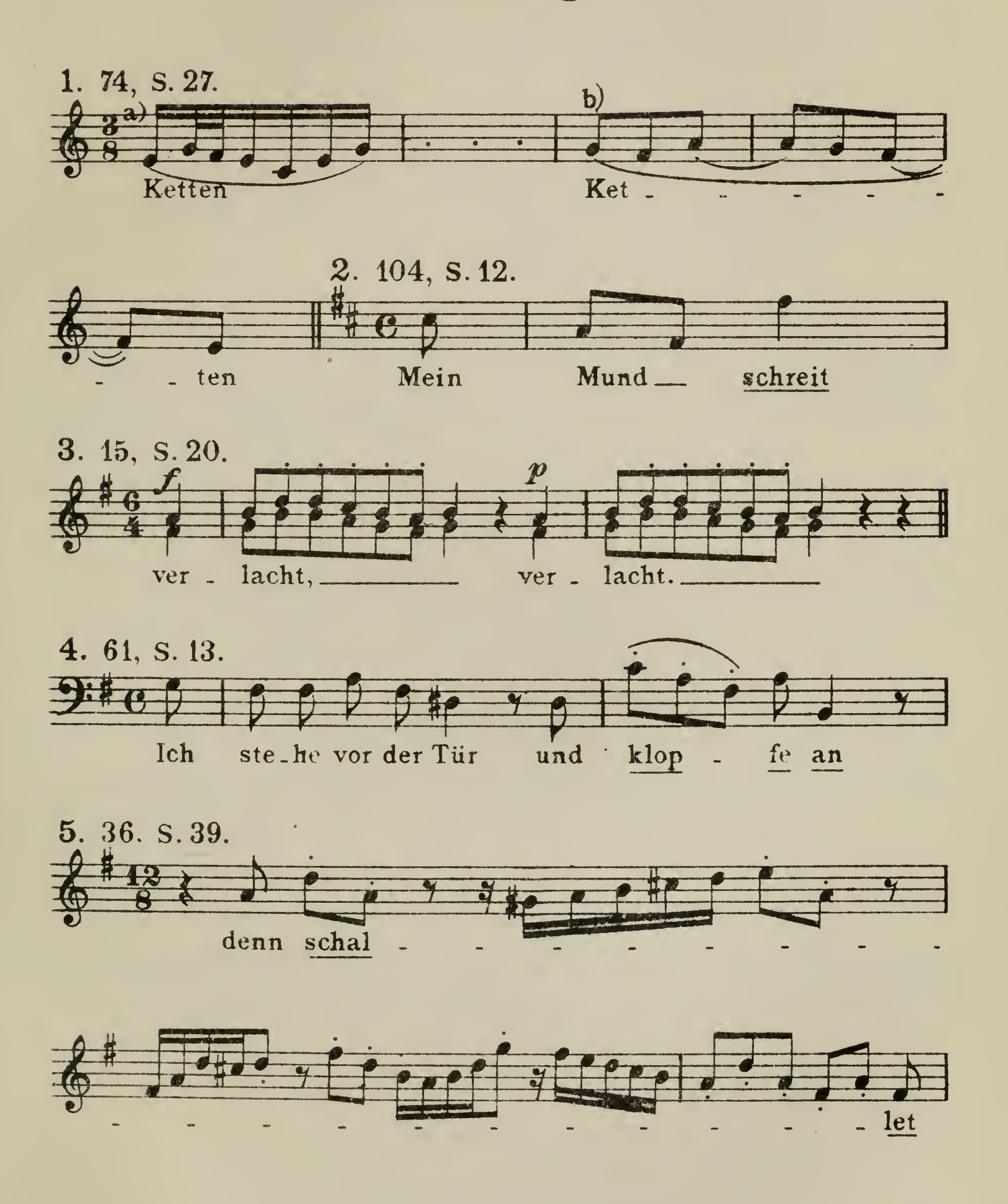
Wir sehen: Eine »Schablone« kennt der Meister nicht, er zeichnet auf die verschiedenste Art, aber immer deutlich[1].

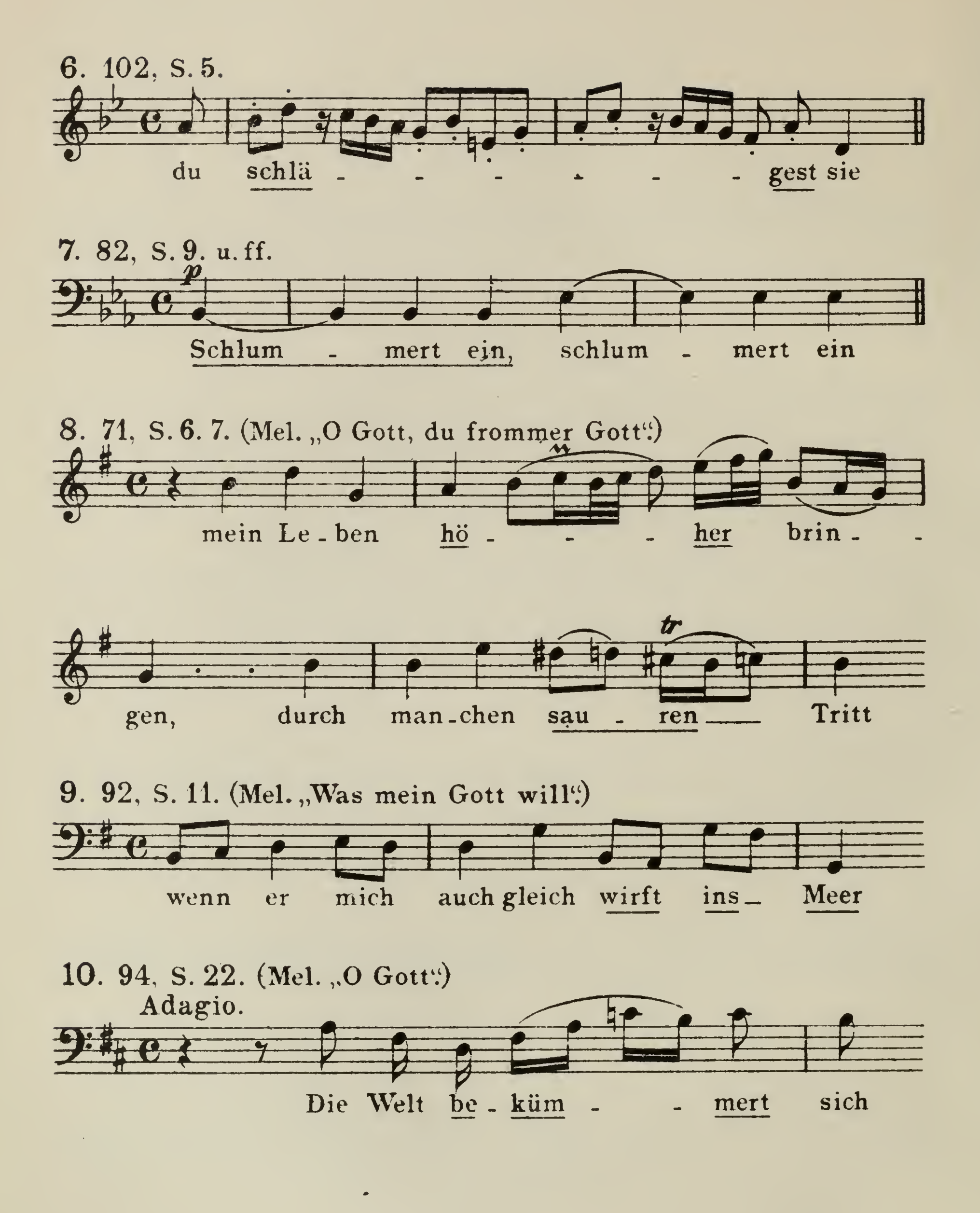
24.

Selbstverständlich sind bei Bach die Naturmalereien und Schilderungen wie nur bei irgendeinem dramatischen Komponisten zu finden, namentlich in seinen größeren weltlichen Kantaten (»Der zufriedengestellte Aeolus«, »Was mir behagt« usw.) treffen wir sie reichlich. Auch in den Kirchenkantaten stoßen wir auf grandiose Naturbilder, auf Kriegssturm u. dgl., es werden da oft die Singstimmen wie Instrumente benützt. Sie werden auch nicht selten benützt, um einen ganz realen Begriff tonbildlich darzustellen, z. B. die Posaune erschallt sogleich im Chorbaß der Kantate »Gott fähret auf« (»mit dem Schall der hellen Posaunen«). Oder (Notenbeilage VI, 1—7): Die »Kette« wird dargestellt

[1] Angesichts dieser Realistik in der Vokalmusik schon — wer konnte da dem jungen Meister der symphonischen Dichtung, Richard Strauß, verübeln und es anzweifeln, wenn er da zudringlichen Philistern einmal erklärte, »Messer und Gabel« komponieren zu können? Wir begreifen aber vollkommen, wenn ein Schweitzer (J. S. Bach) gelegentlich seine Befriedigung äußert, daß er in seiner Betrachtung »von der fast allzu drastischen Musik« dieser oder jener Kantate »erlöst« sei.

Notenbeilage VI.




6. 102, S. 5.
du schlä - - - - - - gest sie
7. 82, S. 9. u. ff.
p
Schlum - mert ein, schlum - mert ein
8. 71, S. 6. 7. (Mel. „O Gott, du frommer Gott")
mein Le - ben hö - - - her brin - -
gen, durch man - chen sau - ren Tritt
tr
9. 92, S. 11. (Mel. „Was mein Gott will")
wenn er mich auch gleich wirft ins Meer
10. 94, S. 22. (Mel. „O Gott")
Adagio.
Die Welt be - küm - - mert sich

durch eine rasselnde, wie durch eine gleich den Gliedern ruhig ebenmäßige Figur. Solche Drastik der Darstellung führt wohl auch einmal das Singen an die Grenze desselben, zum »Schreien« (»mein Mund schreit«). Das Lachen geht als Nachahmung des wirklichen Lachens sogar in ein Duett über, und ein Echo sorgt für größere Realistik. Das Staccato-Singen hier wie bei »Ich klopfe an«, oder bei »schallet« in der Schlußarie der Kantate »Schwingt freudig euch« oder das Martellato-Singen (»du schlägest sie«), das Summen und Halten auf einem Ton (»schlummert ein« gleich dem wortlosen Summen der Mutter an der Wiege des einschlafenden Kindes) ist auf solche Naturnachahmung zurückzuführen.

Dieser anschaulichen und charaktervollen Interpretation des Wortes muß sogar die gegebene Melodie des Kirchenliedes ihren Tribut entrichten, indem er sie entsprechend »modelliert«, wie etwa (Notenbeilage VI, 8—10) in der »Aria con Corale« (»Soll ich auf dieser Welt mein Leben höher bringen« oder »durch manchen sauern Tritt«), oder in dem »Rec. und Choral« für Baß bei den Worten »wenn er mich auch gleich wirft ins Meer«, oder in einem anderen Rezitativ und Choral für Baß »Die Welt bekümmert sich«. Derlei subjektive Art der Behandlung des Kirchenlieds verläßt ihn wohl auch nicht gänzlich, wenn er auf den Boden der »Objektivität« (bei der Begleitung des Gemeinde-

gesangs⟩ gestellt ist ⟨weswegen er sich ja auch vor dem Konsistorium in Arnstadt verantworten mußte⟩, und findet sich namentlich sehr häufig in seinen Kantaten über Kirchenlieder, wo aber auch manchmal die mehr »tonspielerische« Variation angewendet ist.

25.

Schärfer tritt das alles nun hervor in dem Zusammenklingen der Stimmen, in der Fundierung der Stimme durch das Orchester, in der komplizierten polyphonischen wie in der einfachen Harmonie in Chor und Orchester. Wir haben also hier nicht im Auge das von der bewaffneten Macht des Orchesters getragene Chorunisono, das Bach nicht oft, aber dann mit großer dramatischer Wucht als einen spontanen Ausdruck des Gemeindebewußtseins in der Art des evangelischen Gemeindegesangs verwendet ⟨wie z. B. am Schlusse des Chors »Du wollest dem Feinde nicht geben« in der Kantate »Gott ist mein König« die Stimmen im Unisono nach Art der Litanei sich vereinigen oder in der machtvollen zweiten Strophe der Kantate »Ein' feste Burg«⟩. Es ist ein ins Unermeßliche gesteigerter Jubel, wenn die Stimmen auf die verschiedenste Art durcheinander jauchzen wie in dem Chor der Kantate »Man lobet dich in der Stille« und er »steigt« gemäß den Worten sinnenfällig »bis zum Himmel«, wenn der Tenor auf dem kleinen a ihn einsetzt und Alt und Sopran ihn allmählich steigern bis zum a^2. Es ist

intensivster Ausdruck der Freude, wenn die vier Stimmen gleichzeitig in verschiedenstem Rhythmus ihr Ausdruck geben (Notenbeilage VII, 1). Im Anfangschor der Kantate »Der Himmel lacht« sind die Begriffe lachen, jubilieren, loben, triumphieren verschieden gezeichnet und durch die Fünfstimmigkeit zu eindringlichster Wirkung gebracht. Ähnlich ist es mit dem »erschrocken sein der Herzen« einer ganzen Gemeinde (Kantate »O Ewigkeit« I). Wie einschneidend wirkt die Chorchromatik in »Weinen, Klagen«. Welchen Seligkeitstaumel offenbart der Schluß des 2. Chores der Kantate »Nimm was dein ist«! Wie inbrünstig wird das »Flehen« in allen Stimmen (in der Kantate »Aus der Tiefe«, hier sogar mit Echoeffekten). Bei Worten mehrerer oder des Volkes wird erst durch imitatorische Chorbehandlung dramatische Anschaulichkeit erzielt (»Herr, bin ich's?«), mancher Text durch Vorsänger und Nachbeter inbrünstiger gestaltet (Litaneibruchstücke! oder das Vorsingen einzelner Stimmen in »Liebster Immanuel«), in manchen Chören gehen verschiedene Empfindungen nebeneinander her, die sich ergänzen, wie in der Schlußdoppelfuge der Kantate »Aus der Tiefe«, wo das eine chromatische Thema die Sünde, das andre gleichzeitig tätige die Erlösung darstellt.

Manche Charakterisierung ist auf die Mehrstimmigkeit gegründet, wie wenn durch heftig dissonierenden Eintritt der einander folgenden Stimmen die Schmerzensakzente ausgedrückt werden. Dies

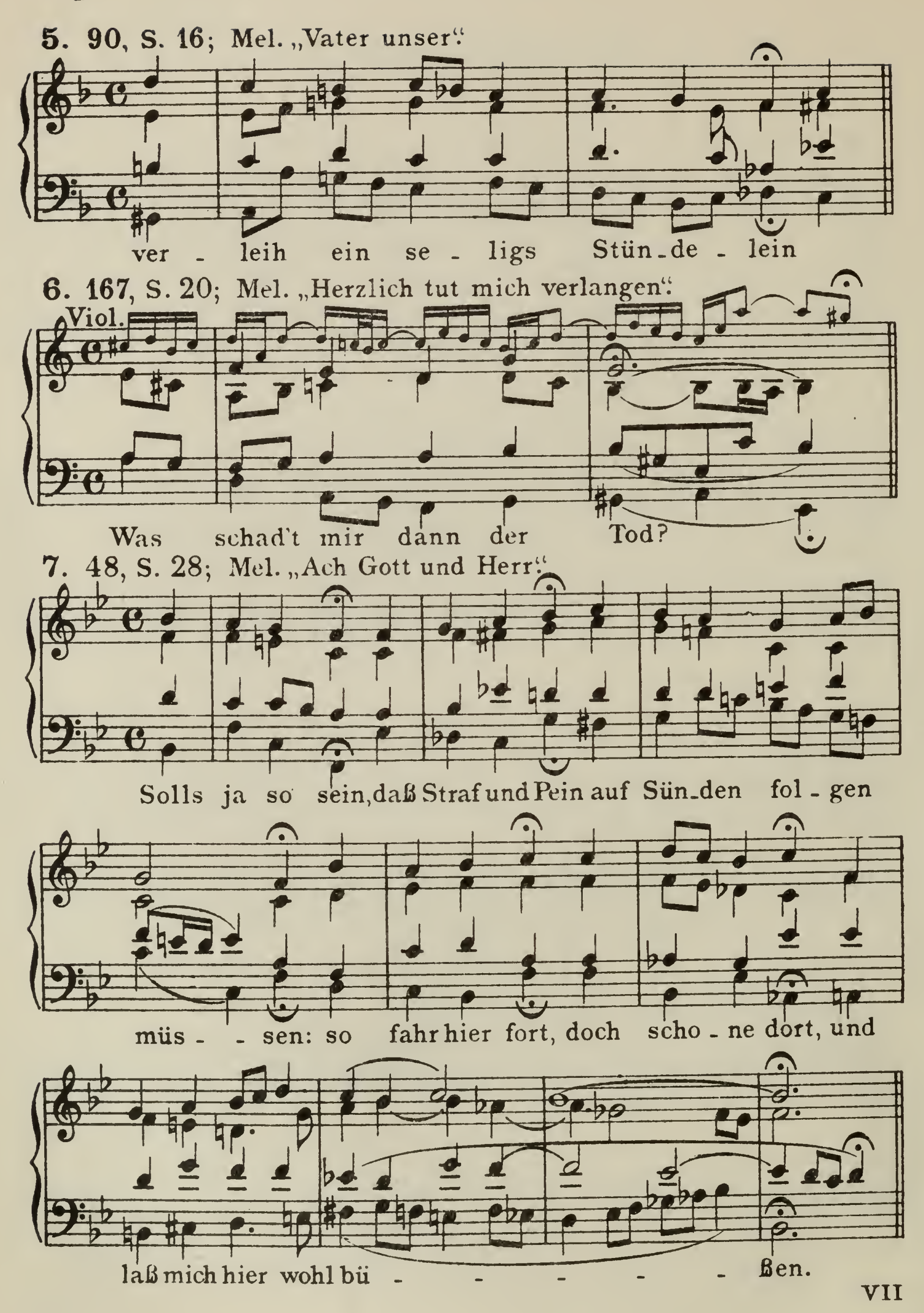
tut Bach z. B. in ganz gleicher Weise bei dem Worte »Sterben« ‹Kantate »Christus, der ist«› wie bei »Ärgre« ‹Kantate »Ärgre dich, o Seele, nicht«, Notenbeilage VII, 2›. Oder wenn durch rhythmische Kunstgriffe das »vor dir hergehen« in den Chorstimmen gezeichnet ist ‹Kantate »Brich dem Hungrigen«›.

26.

In den einfachen Chorälen schon wird durch die Harmonie der vier Stimmen der text- und sinngemäße Ausdruck geschaffen, und hier ist bereits jedem klar geworden, wie unerreicht Bach trotz der gegebenen Melodie den »Affekt der Worte« musikalisch herausarbeitet. Wie weiß er in der Schlußzeile »bis wir einschlafen seliglich« ‹Notenbeilage VII, 3› die Chromatik und den Wechsel zwischen Dur und Moll zu benützen, um die Stimmen friedvoll durch das Tor des Todes gleiten und einschlummern zu lassen, trotzdem der Choral auf der Dominante schließt. »Und ob gleich alle Teufel hie wollten widerstehn« beginnt er mit dem Sekundakkord. Die überraschendsten Lichter setzt er oft alten Liedern mittels der Modulation auf: Bei dem Text »Ob sich's anließ, als wollt' er nicht, so laß dich doch nicht schrecken« ‹Notenbeilage VII, 4› mag am Schlusse der ersten Zeile jedem Sänger und Hörer ein wahrhaftiger Schrecken in die Glieder gefahren, und eine mystischere und unheimlichere Wirkung wie mit den drei Akkorden

Notenbeilage VII.




5. 90, S. 16; Mel. „Vater unser":
ver - leih ein se - ligs Stün-de - lein
6. 167, S. 20; Mel. „Herzlich tut mich verlangen":
Viol.
Was schad't mir dann der Tod?
7. 48, S. 28; Mel. „Ach Gott und Herr":
Solls ja so sein, daß Straf und Pein auf Sün-den fol - gen
müs - - sen: so fahr hier fort, doch scho - ne dort, und
laß mich hier wohl bü - - - - - ßen.
VII

bei dem Hinweis auf das letzte »Stündelein« ⟨Notenbeilage VII, 5⟩ mag wohl noch kaum einem Meister in die Feder gekommen sein. Durch die Harmonisierung kommt gelegentlich sogar das Fragezeichen in einem Liedverse zur Geltung, z. B. bei »was schad't mir drum der Tod?« Hier ist das letzte Wort zugleich bedeutungsvoll hervorgehoben ⟨Notenbeilage VII, 6⟩. Bei diesem Choral können wir auch beobachten, wie der Meister oft im Orchester dem Gesang eine oder mehrere neue Stimmen hinzufügt und dadurch ⟨wie auch durch konzertierende Stimmen, z.B. in »Der Herr ist mein getreuer Hirt« zwei Hörner!⟩ den charakteristischen Ausdruck vertieft. Als Beispiel eines durch den Gang und die Harmonie der Stimmen »sprechenden« Chorals stehe der Liedvers »Soll's ja so sein« ⟨Notenbeilage VII, 7⟩. Wie der motettenartig bearbeitete Choral noch »deutlicher« werden kann, beweise das »Nun lob mein Seel« in der Kantate »Gottlob nun geht«. Bei polyphon durchgearbeiteten Chorälen mit selbständigem Orchester steigert sich der Ausdruck noch, und ist die Möglichkeit größter musikalischer Beredtsamkeit und Verinnerlichung gegeben und erreicht. Ich möchte hier unter den vielen nur auf den Anfangschor der Kantate »Mit Fried und Freud« mit seinen wundersamen Zeichnungen des »sanft und stille« oder »der Tod ist mein Schlaf worden« hinweisen.

27.

Bei den charaktervollen Zeichnungen des Wortes, Satzes und der Situation kommt auch die instrumentale Grundlage wesentlich in Anschlag, die im Akkompagnement und im Orchester gegeben ist. Bei Bach haben die Instrumente nur äußerst selten die untergeordnete Funktion einer Begleitung im Sinne der harmonischen Ausfüllung. Sogar in den wenigen Akkorden der Orgel, die das Rezitativ stützen, steckt oft eine malerische Tendenz (z. B. »Gefahr« Notenbeilage VIII, 1), zwei Akkorde versinnlichen »Freudigkeit« und »Trübsal« (2) oder »reuen« (Kantate »Bereitet die Wege« im Altrezitativ). Die Verbindung heterogener Harmonien weist schon Züge des modernen »Impressionismus« auf, wo natürlich es ohne Quintenparallelen nicht abgeht, die dann auch dem Herausgeber Kopfschütteln verursachen[1]) (vgl. die Verbindung von A-Moll und As-Dur bei »Jammertal«, die — Adagio! — von unbeschreiblich eindringlicher Wirkung ist, Notenbeilage VIII, 3).

[1]) und (wie auch sehr häufig sonst) in der Bachausgabe zum »Anstreichen« veranlassen. Dabei bemerkt er gar nicht alle, obgleich bei den ersten Parallelen Bach durch ein pp bei der Bratsche die Sache auffällig macht! Die Herren könnten bei Bach ihre »Harmonielehre« endlich einmal etwas revidieren. Es stecken in Bachs Werken noch eine Menge sehr gefährlicher Dinge, die den Herren zum Glück meist entgehen, weil Bach die Sinne anderweitig beschäftigt. Und dieser Umstand vermag überhaupt die meisten »Verstöße gegen den reinen Satz« durchaus zu rechtfertigen.

Gewisse gewagte Modulationen der Instrumente sind Textillustrationen ⟨vgl. »die Welt, auch unser Fleisch und Blut, uns allezeit verführen tut« ⟨4⟩; ähnlich am Schluß des Altrezitativs der Kantate »Christum wir sollen loben schon« bei »kehren«⟩.

Manche Textinterpretation ist nur im Zusammengehen mit dem Orchester zu verstehen ⟨z. B. »Ich folge Jesu nach«⟩. Und so sehr auch Bach die Singstimme bei malerischen Darstellungen ins Treffen führt, — vieles kann eben doch nur das Orchester darstellen. Er läßt den Tenor sehr drastisch deklamieren »seht, wie bricht, wie reißt, wie fällt« und läßt die Stimme mit dem »krachen« sich abmühen ⟨Kantate »Ich hab' in Gottes Herz«⟩, aber wenn es sich um das »Zerreißen des Vorhangs von oben an bis unten aus« handelt oder um Wellenschäumen, um Sturm, Brausen, Feuerflammen, Blitz, Knall u. dgl., Rauch ⟨vgl. die Violine der Sopranarie in der Kantate »Sehet, welch eine Liebe«⟩ oder um manche Klangwirkungen, wie Sterbeglocken ⟨»Trauerode«, Kantate »Liebster Gott«⟩ usw., greift er zum Orchester, das, obwohl es sich oft mit der Stimme in die malerische Darstellung teilt, doch für dauernde »Szenierung« oder »Stimmungsgrundierung« einzig in Betracht kommen kann. Das Orchester ergießt einen Tränenstrom ⟨»O Mensch, bewein'«⟩ wie neuerdings erst wieder bei R. Wagner im Tannhäuser; in Orchester, Laute und Orgel blüht die »Himmelsschlüsselblume« ⟨Johannispassion⟩, das Orchester kost ständig »Liebster Immanuel«

⟨Kantate⟩, das Orchester offenbart den »Zorn« Gottes in den Zwischenspielen der berühmten Baß-arie der Kantate »Herr, gehe nicht ins Gericht«, es »atmet« in der Kantate »Jesus schläft«, es »bittet« aufs eindringlichste in der Kantate »Brich dem Hungrigen«, es stellt das heftig mahnende und in den Rhythmen ⟨Sechzehntel, Achteltriolen, Achtel, Viertel⟩ sich immer mehr beruhigende »Gewissen« ⟨Kantate »Herr, gehe nicht«⟩ dar, das Orchester gibt Zeichnung und Farbe für Pastoralen und Idyllen ⟨Kantate »Du Hirte Israel«, weltliche Kantaten⟩.

Bemerkenswert ist, wie Bach oft auch mit Farben operiert, wie etwa wenn nach aufgeregter, tumultuöser Geigeneinleitung die Stimme auf Grundlage ruhiger Bläser »Friede« verkündigt ⟨Kantate »Halt im Gedächtnis«⟩, und aus dem Text ergeben sich ihm sogar die Geigendämpfer ⟨»Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen« in »Schwingt freudig«⟩. Oder wie er gewisse Urbestandteile der Musik ⟨Tonleiter, Naturklänge kompakt und gebrochen⟩ in rhythmisch scharfer Ausprägung zur Zeichnung verwendet ⟨z. B. »der Löwe aus Davids Stamm ist erschienen, sein Bogen ist gespannt, das Schwert ist schon gewetzt« ⟨Notenbeilage VIII, 6⟩, wo er mit der verschieden »gefärbten« Tonleiter arbeitet, oder Getümmel ⟨wie in der Baßarie der Kantate »Wer weiß«⟩, Lärmen, Tumult, ⟨wo er mehr mit Akkordmassen operiert⟩.

Die Tonleiter durch mehr als 3 Oktaven im Orchester stellt die Himmelsleiter vor für die Betenden,

Notenbeilage VIII.



4. 101, S. 25. Mel. „Vater unser."



die dazu singen »Leite mich« (Kantate »Nach dir, Herr«). Der schmerzvoll-chromatische Ciaconenbaß in dem Chor »Jesu, der du meine Seele« ist das »Leitmotiv« für den letzteren. Das Festhalten gewisser die Grundstimmung zeichnender Figuren (wie etwa in »Schwingt freudig euch empor« die erste Triolenfigur des Orchesters) trägt zur charaktervollen Grundierung des Chors bei. Der »stolze« Rhythmus des Orchesterbasses in der Baßarie der Kantate »Christ lag« erklärt uns das »feiern« (»So feiern wir das frohe Fest«). Endlich müssen wir feststellen, daß manche eindringliche harmonische Charakterisierungen nur durch Zusammenarbeiten von Chor und Orchester erzielt werden. Wie der Meister da häufig mit seiner Kunst über seine und nicht selten unsere Zeit noch hinausragt, dazu nur das Beispiel des »Tödtens« (Notenbeilage VIII, 7). Man vergleiche hierzu auch das »Weh« in der Altarie der Kantate »Herr, deine Augen«. Zur Charakterisierung der Worte gehört endlich auch, wenn der Meister beim Eintritt gewichtiger Worte, wie »heiliger«, »Todesschlaf« durch plötzliche Orchester-p oder -pp »Stimmung« schaffen will.

Wie sich so aus der Volksmelodie durch die Künste der von anschaulichster und sinngemäßester Textinterpretation getragenen Chorpolyphonie, wie davon inspirierter phantasievollster orchestraler und malerischster Gesangs- und Instrumentalkunst ein symphonisches Gesamtbild größten Umfangs entwickeln kann, dokumentiert die Kantate »Ach wie flüchtig«.

IV. Die Kirchenkantate Bachs.

28.

Die eigentliche Kirchenmusik, die »regulierte ... zu Gottes Ehren«, war in der lutherischen Kirche jener Zeit die sogenannte Kantate, die Passion. Hier betätigte sich der musikalische Fortschritt. Die herkömmlichen Messen usw., auch wenn sie sich dem neuen »konzertierenden« Stil fügten, traten zurück und verkümmerten. Die Motette, die sich auch des Kirchenliedes bemächtigt hatte, wurde durch den neuen Stil um- und in die Kantate, namentlich deren Chöre, hineingebildet.

Bach bezeichnet seine Kirchenmusik niemals als Kantate; er schreibt Concerto[1], wohl auch einmal »Motetto« darüber. Die Solokantaten und die »Dialogi« lassen noch am meisten den Zusammenhang mit der im 17. Jahrhundert aufgekommenen, anders gearteten Kantate erkennen. Noch bei Mattheson (1739) ist die Kantate eine Kombination von Arie und Rezitativ, und »ihre wahre Natur leidet[2] nicht«, daß man sie »mit Chören, Choralen, Fugen usw. untermischt und unter die Kirchenstücke zählet«.

---

[1] Man findet sogar die alte Bezeichnung »Concerto da chiesa«. [2] d. h. duldet.

Trotzdem erscheint uns heute fast nur Bach als der wahre und höchste Repräsentant der Kantate, welche in ihrer Vielgestaltigkeit die großartigste und reifste Frucht jener konzertierenden Kirchenmusik darstellt[1].

Sie ist sozusagen »Evangelienmusik«, sie hat ihren Keim in den über die Evangelien verfaßten Gesängen, die im 16. Jahrhundert und später als Kirchenlieder figurierten. Mit dem Aufkommen der neuen Musik suchte man auch in der Kirche dem neuen Kunstideal Raum zu schaffen auf Grund der Perikopen und des Kirchenliedes. Wenn die Bibel neben der antiken Götter- und Heldensage der Oper Stoff gab, wieviel mehr mußte sie nicht zu der neuen Kirchenmusik herangezogen werden! Während sich nun die Kantaten nordischer Meister wie Tunder, M. Weckmann, Buxtehude, des in Thüringen geborenen Böhm noch mehr an das durch gewisse Bibelworte und das Gesangbuch vertretene »andächtige« Moment halten, strebt in den Werken der mitteldeutschen Hammerschmidt, I. R. Ahle, Briegel u. a. die neue kirchliche Kunst energischer vorwärts durch Aufnahme madrigalischen Textes. Durch Ausgestaltung biblischer Szenen in dramatischem Sinne fügt der von einem Giovanni Gabrieli und einem Monteverde inspirierte Meister Heinrich Schütz die neue Kunst in erhöhtem Maße in die deutsche Kirchenmusik ein, und zwar hier ganz unabhängig vom Ge-

[1] Allerdings ist es ein Gattungsname für manchmal auch recht verschiedene Dinge.

sangbuch. Wie die musikalischen Repräsentanten des Bachschen Geschlechtes mit diesen Strömungen zusammenhängen, wäre noch genauer zu untersuchen. Von J. S. Bach wissen wir nur, daß er von den nordischen Meistern direkt lernte, daß er dagegen Schützens Werke kaum kannte, und daß er nie in Italien gewesen ist. Trotzdem war es seinem Genius vorbehalten, in seinen Kirchenkantaten, Oratorien und Passionen alle Einzelbestrebungen zu einer Art Gesamtkunstwerk zu steigern. Die Spezialforschung hat hier sehr dankenswerte Arbeit geleistet. Indessen wird die öffentliche Musikpflege es ablehnen, auf die Vorliebe jedes Forschers für diesen oder jenen wieder ausgegrabenen alten Meister, von denen fast jeder schon Bach antizipiert haben soll, zu reagieren, so wenig als Monteverde als der eigentliche Gottvater unsres deutschen Musikdramas wird gelten können. Hier hat weniger der »dunkle Drang« als die reale Leistung zu gelten. Und solche reale Leistungen setzen voraus: die unendlich reiche Skala der Entwicklung und Ausbildung der musikalischen Formen, ohne welche wir auch keinen Richard Wagner hätten, der, beseelt von einer Idee, an der Hand seiner Dichtung den nun musikalisch gefügig gemachten Stoff besser meistern konnte!

Wenn nun andrerseits Bach mit vermeintlichem Bayreuther Maßstab gemessen und beispielsweise auf das Dacapo des Kantatenchores »Es erhub sich ein Streit« in sehr wenig »kommentmäßigen« Ausdrücken (»geistlos«, »unter Mittelmäßigkeit« der Einsicht oder

Empfindung) losgedonnert wird, dann muß man wirklich bedauern, daß bei solchen »Gelehrten« so wenig von wahrhaftiger Kunstintelligenz durchgedrungen ist[1]). Ein Richard Wagner, der schon eher das Recht hätte zur Korrektur, äußert sich über das ähnliche Dacapo bei Beethovens bekannter großer Leonorenouvertüre recht milde, weil wirklich sachgemäß (»Über Franz Liszts symphonische Dichtungen«).

29.

Hinsichtlich ihrer textlichen Unterlage können wir die Kantaten zunächst in zwei Gruppen bringen. Die erste umfaßt wenige Werke, die sich ausschließlich auf Bibelwort und Gesangbuchlied stützen, deren Zusammenstellung wohl meist von Bach selbst herrührt. Sie verteilen sich auf Arnstadt (1704: »Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen«), Mühlhausen (Ratserneuerungskantate »Gott ist mein König«, dann »Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir«), Weimar (»Der Herr denket an uns«, »Nach dir, Herr, verlanget mich«, mit einigen eingefügten, jedenfalls Bachschen Worten »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«, Actus tragicus); von diesen jugendlichen Meisterwerken sind wohl die meisten verloren gegangen. Die zweite Gruppe umfaßt alle übrigen. Bach wendet sich in ihnen der freieren Kantatendichtung zu, die ihm wohl

1) Schweitzer, S. 576.

zunächst durch den Weimarer Sekretär des Oberkonsistoriums, den Dichter und Mitglied der »fruchtbringenden Gesellschaft« Salomo Franck, dargeboten wurde. Die geistlichen Liederdichter suchten ihre »Sonntagspoesieen« zu musikalischen »Kirchenandachten« zu erweitern. Sie nehmen zu Bibelwort und Lied auch zeitgemäße »galante Poesie«, anknüpfend an die »madrigalischen« Dichtungsformen.

Es sind namentlich Rezitativ und Arie, die hier in der Kirchenmusik gegenüber dem objektiven Bibelwort und dem Gemeindelied das Individuum zu Worte kommen lassen wollten.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts waren das Rezitativ und die Arie in die Kirchenmusik eingedrungen, ersteres in der harmonisch schwereren, deklamatorisch steiferen Art des Arioso, letztere mehr als Arietta, als erweiterte und ausgeschmückte Strophenliedform ‹auch als Duett, Terzett›. Fürs erste verwendete man gerne Bibelworte, und die strophischen Arien zeigen noch die einfachen Formen des volkstümlichen Gesanges. Übrigens wurde auch das Bibelwort zu einer derartigen kurzen Arie verwendet.

30.

Schon 1653 hatte der Theologe und spätere Jurist Caspar Ziegler, gestützt auf die Autorität seines Schwagers Heinrich Schütz in einer Schrift »Von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse, wie sie nach der Italiener

Manier in unserer deutschen Sprache auszuarbeiten, nebenst etlichen Exempeln« eine neue Art freierer Poesie empfohlen, eine Poesie, die »keinen Zwang leiden könne, auch zu mehrenmalen einer schlichten Rede ähnlicher sein wolle, als einem Poemati«. Und um 1700 setzte der Theologe Erdmann Neumeister, der, selbst dichtend, auch Vorlesungen über Poetik gehalten hatte, weiterhin alles daran, die bislang in der Oper gepflegten Dichtungsformen auch der Kirchenmusik zugute kommen zu lassen. Er erklärte allen Anfeindungen zum Trotz, daß »eine Kantate nicht anders aussehe, denn ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt«. Die Arien sollten einen Affekt oder ein Morale in sich enthalten. Man könne Rezitative und Arien untereinander mischen und »kann bei einer Arie das sogenannte capo oder der Anfang derselben am Ende in einem vollkommenen Sensu wiederholt werden, läßt es in der Musik gar nette«. So erschienen von ihm seit dem Jahre 1700 mehrere Jahrgänge von Kirchenkantaten, die frischweg von Ph. Krieger, Telemann und anderen komponiert wurden. – Es ist für das Verhältnis der Kirchenkantate zur Predigt höchst beachtenswert, wie sich da der Prediger eine Konkurrenz schuf, der er häufig schließlich nicht mehr gewachsen war. Neumeister meint aber: »Wenn die ordentliche Amtsarbeit des Sonntags verrichtet, versuchte ich das Vornehmste dessen, was in der Predigt abgehandelt worden, zu meiner Privatandacht in eine gebundene Rede

zu setzen und mit solcher angenehmen Sinnen=bemühung den durch Predigen ermüdeten Leib zu erquicken. Woraus denn bald Oden, bald poetische Oratorien und gegenwärtige Kantaten geraten sind.«

Überwiegt nun in der ersten Zeit bei Neumeister das »zeitgemäße« Streben, so findet er doch all=mählich das richtige Gleichgewicht, indem neben der madrigalischen Dichtung wieder Bibelwort und Kirchenlied entsprechend zu Ehren kommen.

31.

Diesem neuen Kirchenstil wird nun freilich so=wohl von den »Modernen« als den »Konservativen« mannigfach widersprochen. Mattheson geißelt diese Kantaten als »ein aus vielerlei Schreibarten zu=sammengestoppeltes Wesen«: das »Kantatenmäßige« darin gehöre zum »Madrigalstil«, die »vielstimmigen Chöre und Fugen zum alten oder neuen Motetten=stil; die Begleitungen und Zwischenspiele (er hätte auch die Vorspiele nennen müssen!) zum Instru=mentenstil; endlich die Choräle »zum melisma=tischen«. Bachs Vorgänger, Kuhnau, sucht beim Rat die (ihn schädigenden) Kirchenmusikunternehmungen »junger Leute, welche . . . von dem wahren Kirchen Stylo nicht viel wissen können«, zu diskreditieren, in=dem er bemerkt, daß »alles ihr Werk auf eine so=genannte Kantatenart hinauslaufe«. Und Bach muß bei seinem Amtsantritt eigens unterschreiben, daß er für eine Kirchenmusik Sorge trage, die »nicht opern=

hafftig herauskomme«. Indessen lag eine neue Gestaltung der gesamten Kirchenmusik sozusagen in der Luft, und konnte auch kein theologischer Widerspruch etwas dagegen machen. Den nur in ihre neuen Strophenliederchen »des Lammes« verliebten, der ganzen Kirchenmusik abholden Pietisten, von denen noch 1732 einer den Eindruck einer (jedenfalls Bachschen) Passion mit ihren Violinen, Hoboen, Fagotten usw. auf die Zuhörer mit den Worten schildert: »Alle aber hatten ein hertzlich Mißfallen dran und führeten gerechte Klagen darüber«, begegnet der als Dichter achtungswerte orthodoxe Neumeister sehr nachdrücklich. In einer Kirchenkantate konnte er im Eifer sogar zu »Papst und Türken« auch die Pietisten in den Topf werfen und folgenden frommen Wunsch in einem Rezitativ zum Ausdruck bringen:

»So laßt uns seinem Worte gläuben,
Im Glauben heilig leben
Und in der Heiligkeit voll guter Früchte stehn,
Als rechte, fromme Christen,
Und nicht als Pietisten.«

Einer solchen Kunstrevolution und Stilvermischung nun war nur ein großes Genie gewachsen — unser Meister, der anfangs des zweiten Jahrzehnts sich der neuen »opernhafftigen« Kantate zuwandte, aber ohne sich und seinem Ideale untreu zu werden. Aus Motetten- und konzertierendem Stil, aus volkstümlichem Lied, Arien und Rezitativen hat er Gott, seinem Volk und seiner Kunst für alle Zeiten »Lob zubereitet«.

32.

Nicht daß Bach den Kantatendichtern durch dünn und dick gefolgt wäre! Er wählte sich an Kantaten aus, was ihm zusagte, und komponierte nicht etwa, wie andere, jahrgangweise die Kirchenandachten eines Dichters. Er hatte eine gewisse Vorliebe für Salomo Franck. Neben ihm und Erdmann Neumeister treten Hunold, Helbig, Gottscheds Schülerin Marianne Ziegler und andere auf den Plan, und er erzog sich sozusagen in Picander einen willigen »Librettisten«. Er behielt sich weiterhin anscheinend vor, nötigenfalls zu ändern, zu bessern, zuzusetzen und wegzulassen an allen von ihm ins Auge gefaßten Texten.

Die große Gruppe der Kantaten im neuen Stil ist uns in etwa 180 Nummern erhalten. Ihre Komposition erstreckt sich über den letzten Teil des Weimarer Aufenthaltes, Cöthen und weitaus in der Hauptsache über Leipzig.

Indem wir im allgemeinen feststellen, daß Bach in dieser großen Gruppe von Kantaten allerlei Wandlungen durchmacht und beispielsweise von der Bevorzugung des madrigalischen Textes wieder zur nachdrücklicheren Betonung der im Gemeindebewußtsein haftenden Originalbestandteile der engeren Kirchenmusik zurückkehrt, ja in der Leipziger Zeit häufig ganze Gemeindelieder entweder originaliter oder einzelne Strophen nach Kantatenart madrigalisch umschrieben durchkomponiert, indem wir aber wiederum

beobachten, wie er subjektivstem Empfinden auch durch sogenannte Solokantaten Ausdruck verleiht, werden wir bei kursorischer Betrachtung der einzelnen Formen und ihrer Wandlungen in der Kantate ein genaueres Bild von der ungeheueren Vielgestaltigkeit derselben und damit von der zielbewußten Lebensarbeit des Meisters erhalten als durch vage Periodisierungen. Wir können diesem Bilde zwar hier nicht durch »Analysen« Farbe verleihen (— diesen nicht selten hohlen Schönrednereien und noch häufiger anmaßenden Schulmeistereien —), aber wir können an ihm die scharfen Konturen und Geisteszüge Bachscher Art studieren. Vor allem: Bachs rhetorisch-eindringliche, lyrisch-glühende und dramatisch-schlagkräftige Musik hat einen festen Mittelpunkt, der Leben ist und Leben schafft: das Kirchenlied. Nicht bloß, daß sein Gesang der symbolische Träger einer in seinem ursprünglichen Texte ausgedrückten Idee ist, oder daß es in künstlerischer Form als Eckstein und Eckpfeiler der Kirchenmusik erscheint oder daß es, wie bei den alten Meistern der Choral (auch wohl ein Volkslied), ehrbar als cantus firmus geführt wird — Bach springt mit diesem Kirchenlied um, wie irgendeiner unsrer großen Symphoniker mit seinem musikalischen Thema.

Natürlich! Wie könnte sonst das Kirchenlied in unserem heutigen Sinne Leben spenden, wenn es immer die starre Masse bliebe!

33.

Die Stimme und der Instrumentalton ergänzen sich bei Bach zum Kunstwerk, und zwar ohne daß immer in dem uns geläufigen Sinne die Grenzpunkte respektiert würden. Die Stimme koloriert und figuriert die Melodie, wie das Instrument, und es ist nichts Seltenes, daß der Chor »malt«, während im Orchester der feste Gesang schreitet. Für die Regel allerdings »illustriert« das Orchester den im Wort angedeuteten Sinn oder Vorgang.

Kaum, daß das Orchester lediglich stützt. Beide Elemente durchdringen sich gegenseitig.

Das setzt voraus, daß der vokale und instrumentale Tonapparat völlig entwickelt und ausgebildet sind. Bei den konzertierenden Instrumenten und ihrer Anwendung im Sinne einer edelsten Virtuosität sind wir in der Kirchenmusik heute noch nicht über Bach hinaus gelangt, ja wir haben ihn (wie beim Horn und der Trompete) noch lange nicht erreicht, auch manches andere, wie z. B. die Kettentriller der Hoboe (Baßarie der Kantate »Herr Jesu Christ, du höchstes Gut«) dürften heute noch zu schaffen machen.

Und auch den Chor- und Solostimmen ist das Höchste zugemutet. Im Schlußchor der Kantate »O ewiges Feuer« entwickelt der Chorsopran in den ersten beiden Takten sofort mit Feuer und Energie seinen ganzen regulären Umfang (d^1 — a^2), den Bach hier wie in anderen Stimmen häufig noch mehr er-

weitert, ähnlich wie die exzessivsten späteren Meister. Wir finden im Chorbasse das große C (»Aus der Tiefe«) wie das hohe fis[1] (H-Moll-Messe), Bach führt, wo es immer seine unerbittliche Logik erheischt, den Tenor unter den Baß und den Alt unter den Tenor herunter. Daß der Tenor über dem Alt mit dem Sopran in einerlei Tonhöhe steht, ist nichts Seltenes, der Tenor geht aber gelegentlich auch über den Sopran hinauf (wie im ersten Chor der Kantate »Ich elender Mensch«). Ebendort gelangt die Altstimme nicht nur in die Tiefe der Baßstimme, sondern geht auch noch unter die Baßstimme herunter. Daß die Chorstimmen aller chromatischen Töne sich bedienen und in den gewagtesten Sprüngen sich ergehen, ist ebenso bekannt, wie daß die Bachsche Rhythmik die universellste ist; alle anderen Meister, selbst Beethoven, erscheinen uns hier einseitiger. Dies wird namentlich deutlich, wenn wir die Sologesänge ins Auge fassen, angesichts welcher wir nur immer fragen: Ja, wer hat denn das gesungen? Welcher Baß hat denn einen Umfang von über zwei Oktaven, wie Bach ihn gelegentlich, z. B. in der Baßarie »Stürze zu Boden« (Kantate »Erhalt uns, Herr«), verlangt[1])? So weit ab vom seichten Tonschwelgen und Virtuosenfirlefanz die Bachschen Sologesänge liegen, scheint der Meister doch auch mancher spezifischer Aus-

1) Es scheint, daß Bach sich wohl auch öfters seinen Solisten akkommodierte, so operiert er in der ersten Baßarie der Kantate »Höchsterwünschtes Freudenfest« ausnehmlich mit dem hohen g[1].

drucksmittel, die die Virtuosentechnik bietet, nicht entraten zu können. Wendet er schon im Chor allerlei Verzierungen und den Triller an, so weisen seine Sologesänge allerlei bravouröse Dinge, gelegentlich sogar einen üppigen Terzenkettentriller auf, wo der Text eine solche »Labe« verlangt (im Baß- und Tenorduett der Kantate »Wir müssen durch viel Trübsal« auf dem Worte »labe«), und die kolossale dramatische Baßbravourarie der Kantate »Wohl dem, der sich auf seinen Gott« zeigt sogar am Schlusse eine Kadenz von größter Dimension. Wenn diesen Dingen in den Schulordnungen große Aufmerksamkeit zugewendet wird und es z. B. heißt[1]: »Zu vorderist sollen unsere jungen Knaben bey zeiten angewiesen werden, Einen schönen Triller zu schlagen«, so hat man eben die unumgänglich notwendige technische Vorbildung der Stimme im Auge. Es darf aber nicht etwa aus dem Klavierauszug gefolgert werden, daß der kirchliche Meister das »Sterben« ähnlich wie Maëstro Verdi in einer seiner berühmtesten Arien mit unzulässigen virtuosen Mitteln malt, nämlich mit einem »Triller«, dessen Zeichen wir im Klavierauszuge der Siciliano-Arie der Altkantate »Gott soll allein« antreffen; — hier wünscht der Meister lediglich ein Tremolo (Tonbeben, wie z. B. auch im Chorbasse der Kantate »Erfreut euch» bei dem Worte »Trauern«),

[1] Rotenburgische Schulordnung vom 15. XII. 1699, auszugsweise mitgeteilt von E. Schmidt im Bericht über den 8. Vereinstag des evangelischen Kirchengesangvereins für Bayern.

hingegen schreibt er in der darauffolgenden Altkantate »Vergnügte Ruh« bei dem »frech verlacht« der zweiten Arie einen langen »frechen« Triller vor! Jedenfalls dürfen wir uns den Meister nicht vorstellen als einen jener bescheidenen »Entsagungsvollen«, von denen Wagner so treffend spricht; er war kein kirchlicher Zeremonienmeister dieser oder jener Observanz, sondern ein sich aller Kunstmittel bewußter lebensprühender Musiker.

34.

Der Domäne des Orchesters ausschließlich sind zugewiesen mancherlei Einleitungs- und Zwischenmusiken, die wir merkwürdigerweise bei den Kantaten weit zahlreicher antreffen als bei den größeren kirchlichen Tonwerken.

Die Kantaten werden häufig in herkömmlicher Weise eingeleitet mit Sonaten im alten Sinne. Es sind oft nur wenige Takte, die namentlich durch reiche Harmonie sich auszeichnen und durch die Art und Farbe derselben in die Stimmung des Werkes einführen (vgl. die Osterkantate »Denn du wirst meine Seele«, wo in einem Adagio feierliche Streicherakkorde und in einem anschließenden Allegro stolze Bläserfanfaren zweimal, zu Anfang und kurz vor dem Schlusse der Kantate, den auferstandenen Sieger verkündigen, oder im Actus tragicus, wo in einem etwas längeren, aber doch als »Sonatina« bezeichneten Sätzchen zartbebende Gamben

und weiche Flöten in die Stimmung der Sterbekammer geleiten).

Wenn eine Sinfonia als Einleitungsstück figuriert, so fußt der Meister hier auch noch auf altem Herkommen. Auf ältestem sogar in der Kantate »Christ lag in Todesbanden«, deren Sinfonia der Sonata ganz ähnlich in reicher, vielleicht nur durch den Stimmenfluß belebterer Harmonik besteht. Dies belebende Element dokumentiert sich in älteren Sinfonien (wie zu »Ich hatte viel Bekümmernis«) wohl auch in konzertierendem Soloinstrument.

Die neuere Form der »Sinfonie« bemächtigt sich des Konzerts und seiner Elemente. Die Kantate »Am Abend aber« wird eingeleitet durch einen größeren Satz für Streichinstrumente, Hoboen, Fagott und Continuo, der die dreiteilige Arienform dem Konzert zuführt. Hier, wo die Ciacona oft mit hereinspielt, unterläuft dem Meister, wie auch sonst noch manchmal, der alte Name »Sonata« (z. B. in der Kantate »Der Himmel lacht«, hingegen »Sinfonia« in der Kantate »Gleichwie der Regen«). Dann beobachten wir, wie der Meister ohne weiteres aus seinen Konzerten (z. B. den Brandenburgischen) ganze Sätze als Einleitungsmusiken, als »Sinfonien« verwendet (z. B. in der Kantate »Falsche Welt«). Freilich auch häufig mit Änderungen und weiteren Ausführungen, wie wenn er in der Kantate »Ich liebe den Höchsten« auf den ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzerts noch zwei Hörner und drei Hoboen pfropft.

Auch die Klavierkonzerte avancieren hier zu Orgelkonzerten. Und den innigen Kontakt der »geistlichen« und »weltlichen« Musik in Bachs Phantasie können wir wahrnehmen in der Kantate »Wir müssen durch viel Trübsal«. Der erste einleitende Satz ist derjenige des D-Moll-Klavierkonzerts, der zweite Satz ist der Anfangschor der Kantate; dieser Chor ist in den zweiten Satz des Klavierkonzerts ⟨Orchester⟩ »hineinkomponiert«, wodurch das tiefsinnige Instrumentalstück geradezu sein »Programm« erhält.

35.

Die musikalische Gütergemeinschaft zwischen Einleitungsmusik und Chor beweist uns die »Ratswahlkantate« von 1723, wo sich Orchester und Chor in die französische Ouvertüre teilen. Das pompöse, mit vier Trompeten und Pauken ausstaffierte Grave ist als Sinfonia bezeichnet, wir sehen da mit Goethe die vornehmen, geputzten Herren »die Treppe heruntersteigen«, beim Allegro setzt der Chor ein, und das wiederkehrende Grave übernimmt wiederum das Orchester allein als »Epilog«. Ähnlich verhält es sich mit der Sinfonia in der Kantate »Unser Mund sei voll Lachens«.

Übrigens modelt sich Bach auch die französische Ouvertüre als Einleitungsmusik nach seinem Bedürfnisse. Die Kantate »Tritt auf die Glaubensbahn« wird eröffnet mit einem ausgesucht fein instrumentierten »Concerto«, das aus Adagio und

Allegro besteht, also eine verkürzte französische Ouvertüre darstellt. Aber hier hat das kurze Adagio wieder einen ganz anderen, an ältere Formen sich anschließenden Charakter. Die aus Adagio und Vivace bestehende Einleitung des zweiten Teiles der Kantate »Die Himmel erzählen« trägt ein Stück intimerer Kammermusik in die Kirche. In der Kantate »Gott fähret auf« fährt der Chor in das vom Orchester schon begonnene Allegro der französischen Ouvertüre hinein.

Wie sehr die Bachsche Sinfonie als stimmungschaffende Musik wirken kann, beweist die Sinfonia des zweiten Teils des Weihnachtsoratoriums. — Ein einziges Mal ist der Sinfonie das Kirchenlied eingewoben. Es handelt sich um die Einleitung zum zweiten Teil der Kantate »Die Elenden sollen essen«, der nach der Predigt musiziert wird. Der erste Teil schloß mit dem Chorale »Was Gott tut«. Um den notwendigen Zusammenhang herzustellen und die Erinnerung an den ersten Teil der »musikalischen Predigt« aufzufrischen, wird die Sinfonia zur »Choralfantasie« gestaltet.

Welche Selbständigkeit und führende Rolle auch bei Vokalsätzen das Orchester besitzt und entfaltet, zeigen uns namentlich die sogenannten Ritornelle, die häufig auch den Charakter von abgeschlossenen musikalischen Sätzen haben. Auch wenn der Chor erst etwas in den Orchesterstrom hineinsenken soll, wird dies häufig im Vorspiel schon angedeutet. Und wir können auch feststellen, daß das Orchester im Vorspiel

und Zwischenspiel mit einer ganz andern Melodie sich beschäftigt. In der Kantate »Herr Jesu Christ, wahr Mensch« weisen Einleitung und Zwischenspiele des Orchesters auf Christus »das Lamm Gottes« hin.

36.

In den Sologesängen (Arien usw.) beteiligen sich die Instrumente meist ganz mit ähnlicher Intensität an der Durcharbeitung der Motive wie die Singstimme und bringen auch eigenartiges Neues hinzu. Wir sehen hier ab von den Fällen, wo das Kirchenlied instrumental verwertet ist und dadurch die Arie erst Kern und Halt bekommt (»Letzte Stunde« in der Kantate »Der Himmel lacht«), und verweisen nur auf mannigfache malerische Schilderungen. Aber es kommt vor, daß die Singstimme völlig abhängig ist von der Instrumentalstimme. In der Kantate »Du sollst Gott, deinen Herrn« (Altarie) bläst die Trompete die Melodie vor, und die Altstimme singt sie nach, dazu konzertiert dann weiterhin die Trompete[1]. Bekannt ist, wie viele Arien und Duette mit einer konzertierenden Instrumentalstimme ausgestattet sind (»Erbarme dich« in der Matthäus-Passion), so daß eigentlich von einem Duett bzw. Terzett gesprochen werden müßte.

[1]) Es ist von einer Art, die mein verehrter ehemaliger Münchener Lehrer Rheinberger für die »reine Gartenmusik« erklärte.

Auch in den Rezitativen begegnen wir oft einer derartigen Selbständigkeit des Orchesters, daß der Singendsprechende geradezu als der Dolmetscher der Instrumentalmusik erscheint. Das bezieht sich nicht bloß auf Naturschilderungen (wie namentlich auch in vielen weltlichen Kantaten), sondern auch auf seelische Vorstellungen. So wird das Baßrezitativ der Ratswahlkantate (1723) »So herrlich stehst du« durch eine Fanfare von vier Trompeten und Pauken unterbrochen und beschlossen. Die arios-rezitativischen Einsetzungsworte der Matthäuspassion sind sozusagen ein auf den lebensvollen Stamm des Orchesters aufgesetztes Reis. Wenn wir hier, wie in den nahestehenden Ariosi überhaupt mit ihrem die Singstimme warm und weich einbettenden, oft eine »unendliche« Melodie singenden Orchester schon »Bayreuther« Art fühlen, so zeigt andrerseits uns manches Stück noch den Zusammenhang der Bachschen Kunst mit jenen ältesten Zeiten, wo die »musica nuova« sich aus der alten, mit Stimmen und Instrumenten zugleich operierenden strengstimmigen Motette herausschält: Das (ariose) Baßrezitativ »Verdoppelt euch demnach« der Kantate »Christen ätzet« ist streng achtstimmig; freilich treten die sieben Instrumentalstimmen zurück gegenüber dem Vokalpart.

Die Bedeutung des instrumentalen Apparates für die Bachsche Kirchenmusik dürfte noch lange nicht genügend gewürdigt und derselbe ähnlich wie der vokale mit Liebe, Einsicht und Ausdauer ausgebaut

sein. Man hat den Bachschen Männer- und Knabenchor ohne jeden Skrupel durch den modernen großen gemischten Chor ersetzt, kommt aber bei der Frage des Bachschen Orchesters häufig nicht über den antiquarischen Standpunkt hinaus. Im günstigsten Falle wird der Bachsche Orchesterausdruck dem den Chormassen gegenüber meist völlig ungenügenden Händelisch-italienischen Orchesterapparat zugemutet und höchstens eins oder das andre »altfränkische« Instrument zu reaktivieren versucht.

37.

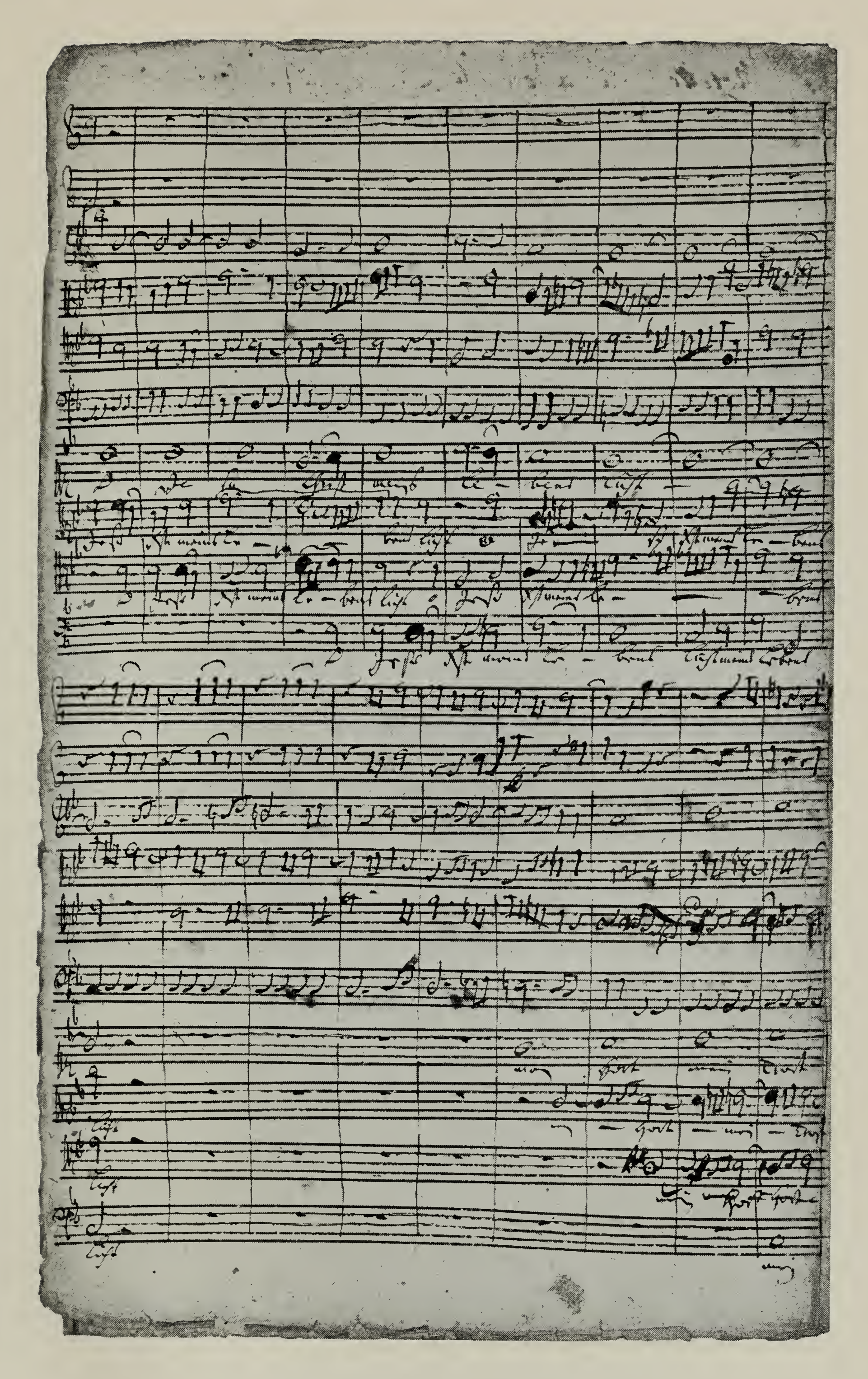
Im Mittelpunkte des Bachschen Instrumentalapparates steht in der Kirchenmusik die außerordentlich farbenreiche und ausgiebige Orgel, dagegen jener »auf italienische Manier« oder in der weltlichen Musik das Klavier, welche als »Generalbaß«, »Continuo« Träger der Harmonie sind.

Zu einem außerordentlich reich und selbständig entwickelten Streichinstrumentenkörper der uns geläufigen Art kommen Violinen und Violoncells verschiedenen Umfangs, Kalibers ⟨»piccoli« usw.⟩ und Stimmung, verschiedene Arten von Kontrabässen, Gamben, Violen ⟨Taille, Violetta usw.⟩, auch sind öfters Teilungen der Violen, Gamben, Violoncells ⟨I, II wie bei den Geigen, ja auch I, II, III⟩ zu beobachten. Die Holzblaseinstrumente sind vertreten durch zwei Arten von Flöten ⟨a bec = Schnabelflöte und travers = unsere Querflöte⟩ ver-

schiedener Stimmung, auch »piccolo«; die Hoboen in drei Arten: die gewöhnliche, die O. da caccia, die O. d'amore (heute durch R. Strauß dem Orchester wiedergewonnen); der Fagott. Zwischen Holz und Blech vermitteln Zinken, Kornett, Lituus. Die Blechblaseinstrumente sind Trompeten (auch da tirarsi = Zugtrompeten), Hörner (verschiedener Gattung und Größe, auch da tirarsi), Posaunen (Diskant-, Alt-, Tenor- und Baß-). Hiezu kommen die Pauken und die Laute.

Wir stellen also ein sehr reichhaltiges, niemals schablonenhaftes Orchester fest, das Bach auch viel eigenartiger und in verschiedenerer Mischung verwertet, als es in der italienischen Oper damals Sitte war. Die Holzbläser sind kaum jemals nur Ripien- (d. h. etwa die Geigen verstärkende) Instrumente, und die dem Dreiklang entsprechende öftere dreifache Zahl derselben (wie der Hoboen, Trompeten, auch Flöten) hat in unsren Zeiten erst Richard Wagner wieder durchgesetzt.

Bach muß nicht Trompeten haben, wenn er die Pauke verwenden will, er kann sogar schon durch eine ganze Kantate auf Geigen verzichten und mit vier Bratschen musizieren, und er läßt gelegentlich einen Chor ganz von Blechinstrumenten begleiten (Kantate »O Jesu Christ, meins Lebenslicht«, wo ich allerdings die zwei Lituus oder Holzzinken, wie anderweitig den Kornett, als eine Art »Ventiltrompete« auffasse), er musiziert in einer Kantate ausschließlich mit einer Sologeige und Fagott oder mit



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT

aus der Kantate »O Jesu Christ«

Original im Besitz von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Streichinstrumenten und Trompete usw. Auch »Virtuoseneffekte« verschmäht er nicht, wie wenn er z. B. in der Kantate »Ich freue mich« bei dem Texte »Wie lieblich klingt es in den Ohren« den Klangreiz der rasch wechselnden leeren und gedeckten Töne e, a, d der Violine anwendet, wenn er die Orgel an Stelle der hohen Holzbläser verwertet (»Willkommen will ich sagen« in der Kantate »Wer weiß wie nahe«). Interessant ist seine Gruppierung der Orchesterinstrumente in der Partitur von »Gott ist mein König«, 1708 — wie im I. Band gezeigt. Zu den »obligaten« häufig konzertierenden Instrumenten kommt der harmonisch ausfüllende »Generalbaß« der Orgel.

Bei der Betrachtung des stets neu gemischten Bachschen Orchesters (siehe die Kantatenübersicht S. 110ff.) läßt sich nicht ausdenken, was der Orgelfarbenmischer par excellence auch dem Orchester noch weiter hätte werden können, wenn er nicht auf elende 7—8 Stadtmusikanten wäre angewiesen gewesen, deren »Virtuosität« und Vielseitigkeit er offenbar bis zur äußersten — Unmöglichkeit ausnützte!

V. Die musikalischen Formen in Bachs Kirchenmusik.

38.

Die Formen der kirchlichen und weltlichen Vokalmusik des Meisters, wie sie die Kantaten, Oratorien, Passionen bergen, tauchen in einem ungeheuren Reichtum vor uns auf. Die einfachen Grundelemente des Liedes und des Tanzes werden in größter Fülle bis zu den mächtigsten Trägern der Idee entwickelt; ein an den herkömmlichen kontrapunktischen Formen der Figuration, des Kanons, der Fuge gebildeter Stil durchgeistigt den einfachen Gesang, und eine unerhörte polyphone Kunst gestaltet aus einfachen Bausteinen einen hochragenden gotischen Dom; die Ergebnisse einer jungen dramatischen Kunst werden in vielseitigster Art und in eigenartigstem Sinne einer »regulierten Kirchenmusik« dienstbar gemacht, und Stimmen und Instrument durchdringen und befruchten sich gegenseitig wie niemals zuvor und — nachher.

Aus Altem und Neuem, aus Motette und »madrigalischer« Musik, aus altpolyphoner Kunst und einfachem heimischen Volksgesang mischt er sich seinen Stil, der durchaus nicht mit ihm zu Grabe getragen wurde, sondern der über ein Jahrhundert

hinüber in so intensiver Weise ästhetisch klärend und praktisch befruchtend wirkt wie kaum der eines andern Meisters [1].

39.

Dem Chor ist bei Bach die denkbar größte und höchste Aufgabe zugewiesen. Er ist zunächst im Kirchenlied (Choral), das in kaum einer Kirchen=musik fehlt, Träger der Gemeindeidee, der Gemeinde, die nicht eine Masse bedeutet, sondern sich aus denkenden und fühlenden Individuen zusammensetzt. Daher die Selbständigkeit und Durchgeistigung der Bachschen Chorstimmen überhaupt, daher ihre über=zeugende musikalische Kraft, die aus dem Wort und Sinn herausgeboren ist. Will es zunächst und haupt=sächlich scheinen, als sei in den Kantaten und Passi=onen der Choral das Ja und Amen der Gemeinde, so beobachten wir doch bald, daß das in ihm

[1] Schweitzer orakelt zwar die merkwürdigsten Dinge, wie (S. 3): »So ist Bach ein Ende. Es geht nichts von ihm aus!« Wenn man freilich meint, in ihm habe sich die deutsche Kunst »erschöpft«!! Aber da lasse er als Theologe doch besser den lieben Gott sorgen — durch den dieselbe fröhlicher gedeiht denn je.

Es ist keine besondere Leistung, wenn man 150 Jahre nach des Meisters Tod glücklich Herz und Hirn auf ihn eingestellt hat, man sollte sich auch bemühen, den durch Bach angeregten modernen Schöpfungen, die freilich (und leider auch wenn sie für die Kirche berechnet sind) keine »Kirchenmusik« sein können, gerecht zu werden. Die Regersche Kunst z. B. bedeutet nicht bloß eine »Bach=Renaissance«, sondern schon etwas mehr. Und schon im 19. Jahrhundert ist mancherlei an Geist von Bach »ausgegangen«!

vorherrschende »lyrische« Moment auch häufig mit Träger der Szene ist, und daß der Choral sogar von dramatischer Bedeutung sein kann. Den klagend und weinend vorwärts drängenden Gruppen des Eingangschores der Matthäuspassion stellt er im Kirchenlied der Knaben das Golgatha vor Augen. Und auf die Frage »Wer ist's, der dich schlug?« antwortet der Choral dramatisch schlagfertig: »Ich bin's«. Gegenüber der Passion ist die Kantate mehr lyrischer, beschaulicher Art, namentlich, wo sie, wie etwa in den Choralkantaten, jedes dramatischen oder richtiger erzählenden Vorwurfs ermangelt. In der Regel schließt die Kantate mit einem Choral, auch wohl jeder der etwaigen beiden Teile derselben, doch auch im Verlaufe der Kantate stellen sich hin und wieder Choräle ein. Eine Kantate (»Christus, der ist mein Leben«) ist sogar eine Art Quodlibet über Sterbelieder, sie enthält vier Choräle. Zuweilen (Kantate »So du mit deinem Munde«, »Schau, lieber Gott«) steht ein einfacher vierstimmiger Choral am Anfang. In der Regel gehen sämtliche Orchesterinstrumente, die in der Kantate verwendet wurden oder werden, mit. Es ertönen aber auch oft selbständige Instrumentalstimmen, so daß man, wie bei dem Schlußchoral der Kantate »Wachet, betet«, von einem siebenstimmigen sprechen muß. Auch einstimmige Choräle, von figurierenden Orchesterstimmen begleitet, mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel ausgestattet, finden wir häufig (»Ich bitte dich« für Sopranchor in der Kantate »Wo gehest du hin«

oder »Und wenn die Welt voll Teufel wär« für Chorunisono in Oktaven in der Kantate »Eine feste Burg«).

Daß derartige einstimmige Choräle stets vom Tutti (bei Bach ja nur drei Sänger) gesungen worden sein mögen, beweist wohl die öfter vorkommende Bezeichnung »Arie mit Choral« (»Ich folge dir nach« und »Welt ade« in der Kantate »Der Friede sei mit dir«) statt der auch anzutreffenden Bezeichnung Duett (Kantate »Ach Gott, wie manches Herzeleid« II, Dialogus, wo zu Beginn und Beschluß der Sopran zu der Baßarie einen simplen Choral singt). Wie derartige Choräle die subjektive Empfindung tragen und entzünden, beweist uns das »Duett« »So du willst« in der Kantate »Aus der Tiefe«: Grundlage ist das Kirchenlied »Erbarm dich mein«, von ihm abhängig ist der Psalmvers des Singbasses, wie die Figuration der Hoboe und der melodische Instrumentalbaß — es ist eigentlich ein »Quartett« im höchsten polyphonen Sinne.

40.

Wird die Kantate — abgesehen von den Choralkantaten — mit einem Choral eröffnet, so handelt es sich meistens um einen durch das Orchester figurierten, in abgesetzten Verszeilen behandelten Choral (Kantate »Herr Jesu Christ, du höchstes Gut« oder »Allein zu dir«), der übrigens auch im weiteren Verlauf der Kantate sich einstellen kann (»Nun danket alle Gott« in der Kantate »Gott der Herr«),

auch am Schluß (»Alleluja« in der Kantate »Es ist je gewißlich wahr«), oder um einen durch Orchester und Chor in verschiedener Art figurierten Choral (Kantate »Ach, wie flüchtig« oder »Wie schön leuchtet« oder »Nun komm, der Heiden Heiland« II (fugierende Figuration)), der auch häufig noch am Schlusse auftritt. Die Melodie übernimmt meist der Sopran, ausnahmsweise aber auch eine andere Stimme (z. B. der Baß in der Kantate »Ach, Herr, mich armen Sünder« oder nach ältester Satzweise der Tenor in »Christ, unser Herr« oder nacheinander verschiedene Stimmen in »Meine Seel' erhebt« Sopran und Alt). Dabei ist das Figurationsmotiv oft aus dem Choral selbst genommen (z. B. »Mach's mit mir, Gott«). — Auch merkwürdig gemischt treten diese Methoden auf, z. B. in der Kantate »Nun komm, der Heiden Heiland« I, wo die Choralbearbeitung in die Form der französischen Ouvertüre eingebettet ist, wird im Maestoso $^4/_4$ die erste Choralzeile nacheinander von jeder Stimme und die zweite Zeile glatt vierstimmig gesungen, wozu das Orchester figuriert; beim Vivace $^3/_4$ wird die Melodie in Figuren aufgelöst (koloriert) und so in allen Stimmen frei und ausgedehnt behandelt; die letzte Zeile tritt wieder einfach vierstimmig Maestoso $^4/_4$ auf. —

Statt des figurierten Chorals steht zu Anfang auch öfters die Choralmotette in jenem Sinne, daß die einzelnen Verszeilen des Kirchenliedes fugenartig durchgearbeitet sind; die Instrumente gehen mit den Singstimmen, nur daß der Continuo harmonisch füllt

und hie und da den gerade pausierenden Singbaß ersetzt (Kantaten »Ach Gott vom Himmel«, »Aus tiefer Not«), auch im Verlaufe stellt sich diese altertümliche, aber doch mit ganz neuen malerischen Reizen ausgestattete »Choralfuge« ein (»Nun lob, mein Seel« in »Gottlob nun geht«).

Auch in diese Choräle und Choralbearbeitungen spielen dramatische Momente hinein, wie wenn etwa in dem Himmelfahrtsoratorium (Kantate »Lobet Gott in seinen Reichen«) nach dem Bericht von Christi Himmelfahrt vierstimmig in sehr tiefer Tonlage der Choral ertönt »Nun lieget alles unter dir« oder in der Einleitung zu »Nun komm, der Heiden Heiland« II: die erste Choralzeile erklingt erst in breitem Rhythmus im Orchesterbaß, dann beschleunigter in den Hoboen und wird noch gedrängter von der Altstimme in Viertelnoten übernommen, während bald darauf alle figurierenden Singstimmen in rasche Achtel übergehen und so aufs dringlichste den Heiland fordern. Oder man beachte die dramatische Erregung in den unteren drei Stimmen »O Tag« im Abgesang des Schlußchorals des Himmelfahrtsoratoriums. Wiefern aber der Choral ein die ganze Kantate durchziehendes »Leitmotiv« ist, wollen wir später in Betracht ziehen.

41.

Mit der Bezeichnung Choralmotette ist schon angedeutet, daß Motettenhaftes in die Chöre der Kantate übernommen wurde. Der Typus der alten

Vokalmotette hat sich schon im 17. Jahrhundert durch den Einfluß der »konzertierenden« Gesangsmusik wesentlich verändert, aber doch kann man noch in Bachs Kantaten Stücke von mehr »objektivem« motettenhaften Charakter gewahren. Es sind fugierte Chöre (wie »Sehet, welch eine Liebe« oder »Wer Dank opfert«, »Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei«).

Einzelne uns »altmodisch« berührende Stellen der Bachschen Textbehandlung in manchen Chören sind auf Stil und Manier der Motettenkomposition zurückzuführen (z. B. das wiederholt vom Chor angeschlagene »Ich, ich, ich — hatte viel Bekümmernis« oder in dem mit zwei Themen in freierer Art arbeitenden »Halt, halt — im Gedächtnis Jesum Christ«).

Wie von da aus freilich Bachs Genius vorwärts dringt und diese Form in »fast dramatischer« Art (»Nimm, was dein ist«) gestaltet, wie er in ihr eindringlich predigt (»Es ist dir gesagt, Mensch«), niederschmetternde Energie und Kraft entfaltet (»Nun ist das Heil« doppelchörig), Händelschen Glanz und Größe mit Tiefe des Ausdrucks paart (»Das Lamm, das erwürget ist«, Schlußsatz der Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis«), ist ein Geheimnis seines Genius, der nun weiterhin auch seiner »subjektiven« Charakterfuge (wie etwa »Es ist ein trotzig und verzagt Ding«, bei der der Trotz allerdings das Verzagtsein völlig aufsaugt) neues einverleibt und dem Orchester eigene Machtbefugnisse einräumt. In die

großartige Fuge »Singet dem Herrn« treten Choralstücke ein; bei gleichmäßiger Anspornung aller vokalen und instrumentalen Mittel entwickelt sich die Doppelfuge »Wer sich selbst erniedrigt«, die auf der Grundlage der konzertierenden Orchestereinleitung erbaut ist, welch letztere dann wiederum auf den Chor übertragen wird, der nun das Orchester trägt. Eine aus den schmerzdurchwühltesten Themen zusammengewobene ausgedehnte freiere Fuge ist auf ein klagendes, ja schluchzendes Orchester gesetzt (»Schauet doch und sehet«).

42.

Es bemächtigten sich aber auch die neuen Formen der einfachen und der Dacapo-Arie, sowie die alten Tanzformen des Chores, und Bach löst hier die höchsten Probleme, indem er diese Formen zu willigen Trägern seiner Idee macht. Mehrfach baut er auf einem Ciaconenbaß den Chor auf (»Meine Tage« in der Kantate »Nach dir, Herr« oder erster Teil von »Weinen, Klagen«, oder mit Variationen in »Jesu, der du meine Seele«) und verwendet eine Gavotte (»Guter Hirte« in der Kantate »Erwünschtes Freudenlicht«). Ja die zweiteilige auch in Leipzig verwendete Kantate zur Einweihung der Kirchenorgel zu Störmthal (2. Nov. 1723) fußt in populärer Würdigung der »Kirchweihen« auf dem Suitentypus:

Chor und Orchester bieten im Eingangsstück eine regelrechte französische Ouvertüre, es folgt

eine Arie in rondoartiger Form, dann eine nach Art der Gavotte, eine solche im Charakter der Gigue, und schließlich spielt in eine vierte der Menuett hinein. Diese tanzartigen Gebilde sind durch Rezitative getrennt und durch zwei Choräle kirchlich »geweiht« (der letzte: »Sprich ja zu meinen Taten«!).

Der Form der einfachen Arie, auf den Chor übertragen, begegnen wir beispielsweise in der Kantate »Komm, du süße Todesstunde«, der Dacapoarie in »Freue dich, erlöste Schar« oder im Eingangschor des Himmelfahrtsoratoriums, in den berühmten »Grabarien« am Schlusse der Passionen. Selten aber sind sie in einfacher, mehr homophoner Gestalt zu finden (wie etwa im Schlußchor der Kantate »Erhöhtes Fleisch und Blut«), in der Regel sind sie mit allen möglichen »polyphonen Spezereien« durchsetzt. Die fugierte Form z. B. greift sehr stark ein, so daß der eine oder andere Teil der Arie fugiert ist (z. B. Kantate »Es erhub sich ein Streit«). Sehr instruktiv sind in dieser Richtung die Chorarien zu Beginn des 1., 3., 4., 5. u. 6. Teiles des Weihnachtsoratoriums. Manche Chorformen sind ganz apart, z. B. der knappe und kurze Einleitungschor »Lobe den Herrn, meine Seele«. Als Präludium (reizend aus Orchester und Chor gewoben) und Fuge könnte man den Chor »Meine Augen sehen stets nach dem Herrn« in der Kantate »Nach dir, Herr« ansprechen.



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT

aus der Kantate »Du wahrer Gott«

43.

Der Chor ist aber auch in allerlei kleinen Formen dramatischer Faktor, von den mancherlei fugierten Sätzen (»Kreuzige ihn« in der Johannispassion oder »Sind Blitze«), Sätzchen (»Er ist des Todes schuldig«), den imitatorischen oder kompakteren vierstimmigen größeren und kleineren Einwürfen biblischen (»Herr, bin ich's«, »Wo willst du, daß wir dir bereiten«) oder madrigalischen Textes (»So schlafen unsre Sünden ein«, »Laßt ihn, haltet, bindet nicht«) bis zu dem Chorschrei »Barabbam« in der Matthäuspassion. Auch in der Kirchenkantate fehlen solche »greifbare« dramatische Einwürfe nicht, wie etwa in der Ratswahlkantate v. J. 1731 »Wir danken dir, Gott«, wo das »Volk« die Aufmunterung der Altstimme (»und alles Volk soll sagen«) gar nicht erst abwartet, sondern sofort mit einem kräftigen Unisono-Amen einfällt. Solche dramatische Chorfragmente werden namentlich auch aus der Litanei genommen, wo ja immer der Chor auf die Bitten des Geistlichen respondiert. So wirft in das Baßrezitativ (des Geistlichen) der Chor (die Gemeinde) ein, »den Satan unter unsre Füße treten« in der Kantate »Jesu, nun sei gepreiset«. Die Kantate »Gleichwie der Regen« könnte man als eine Predigtlitanei bezeichnen.

44.

Der Sologesang bewegt sich in den Formen des Rezitativs, des Arioso, der Arie (des Duetts, Terzetts usw.), die sich auch häufig vermischen und durchdringen, sowie in mannigfachen Tanzformen. Auf die unerreichte, anschauliche, dramatisch erregte Deklamation des Textes überhaupt[1]), auch in den Chören (namentlich erregt, wenn da Bibelworte vorliegen), habe ich schon wiederholt hingewiesen. Speziell im Rezitativ aber tritt sie zutage. Das gewöhnliche schablonenhafte Seccorezitativ der Italiener mit seiner einfachen harmonischen Grundlage wendet Bach eigentlich nie an; seine Deklamation erfolgt auf melodisch reichen Tonreihen mit nichts weniger als einfachen Grundakkorden. Er geht gleich in die vom Text geschilderte Situation ein, und wo er erzählt, bemächtigt sich (wie in den Passionsrezitativen) des Rezitativs die Schilderung des dramatischen Vorgangs. Sie sind reich an malerischen und dramatischen Zügen in Tonfall und Tempo, in Singstimme und auch

---

1) Hiervon sind die Kirchenmelodien auszunehmen, deren (vor Opitz) oft holperige und ungleiche Versfüße einer festen musikalischen Form, dem Rhythmus des Tanzes und Liedes, parieren müssen. Bach, der sich in seinen Chorälen nach dem hierin weniger empfindlichen Gemeindegesang richten muß, trifft keine Schuld, wenn der Dichter metrisch ungleich und roh versifiziert, wenn also »singen wir all« im Lied so skandiert wird wie im Liede anderweitig sonst »weil uns zu Trost« oder »Gott selbst wird heut«: ‿ — ‿ —.

Orchester (Vgl. »Ehe der Hahn krähen wird« in der Matthäuspassion oder »geißelte ihn« in der Johannispassion oder »Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen (Orchester voraus) sie hinaus« und »Ich werde den Hirten schlagen« »vivace«, später »moderato« usw. oder das bekannte »weinet bitterlich«). Dieses dramatische einfache Rezitativ konstatieren wir auch vielfach in der Kirchenkantate (gegenüber dem mehr betrachtenden, überlegenden, »predigenden«, wie etwa dem Tenorrezitativ »Das heut'ge Christentum« in der Kantate »Siehe zu«).

45.

Wir beobachten also häufig, wie der Meister je nach Bedarf das einfache Rezitativ gleich in das durch flüssige Harmonie, Tempo, festen Takt bedingte überleitet. Rezitative, wie das des Basses in der Kantate »Siehe zu«, das viel mit selbständigem Orchester durchsetzt ist, wären somit zu bezeichnen, wie es der Meister anderweitig tut: als »Recitativo a battuta« (»Ach daß mein Glaube« in der Kantate »Aus tiefer Not«) oder »a tempo« (»Wohl aber dem«, in der Kantate »Herr, gehe nicht«). Das strenge Takthafte ist übrigens überall notwendig, wo eine Choralstimme zugrunde liegt wie im ersten Fall oder dasselbe auf eine reiche figurative Orchesterbegleitung gepfropft ist, wie im zweiten Falle oder in der Kantate »Sie werden euch in den Bann tun« II (das »Altrezitativ« »Ich bin bereit«).

Wie harmonisch reich, rhythmisch gegensätzlich und wie ausgedehnt der Meister ein solches Rezitativ gestalten kann, beweist das erste Rezitativ der Kantate »Erwünschtes Freudenlicht«. Das Orchester gleicht einem ständig flackernden Licht, wozu der Tenor rezitiert; nur acht Takte sind mit »Arioso« bezeichnet. Das Rezitativ enthält meist auch ariose Stellen, die nicht immer durch die Bezeichnung »Arioso« (z. B. »Der Friede sei mit dir« in der gleichnamigen Kantate) gekennzeichnet sind. Und manches Rezitativ ist tatsächlich ein Arioso. Es handelt sich da eben um eine Form des Rezitativs, die von den Kirchenkomponisten gepflegt und ausgebildet wurde, ein Rezitativ mit einer reichen und mehr melodisch häufig selbständigen Orchesterbegleitung, die Bach besonders innig gestaltet und z. B. in seinen Passionen neben dem einfachen erzählenden Rezitativ anzuwenden liebt (in den Passionen z. B. »Betrachte, meine Seel«, »Du lieber Heiland«, »Der Heiland fällt«, »Mein Jesus schweigt«, »Er hat uns allen wohlgetan«, »Ja freilich«, »Ach Golgatha«, »Am Abend«, die Einsetzungsworte); er schreibt hier wie auch in weltlichen Kantaten, wo er das Arioso anwendet (»Hochteurer Mann« in »O holder Tag«) einfach »Rezitativ« drüber. Meist erscheint das einfache Rezitativ mit dem Arioso gemischt, und Bach zeigt da auch letzteres in der Regel an (z. B. »Gleichwie der Regen«.)

Das Verhältnis des Liedes zur Arie kann man namentlich an den weltlichen Kantaten gut beobachten.

In der Bauernkantate herrscht die altmodische (liedmäßige) kurze Arie, in der »städtischen« Kaffeekantate die neumodische italienische Dacapoarie. Eine kleine Dacapoarie ist etwa »Jesu, dir sei Preis« in der Kantate »Uns ist ein Kind geboren«, eine in den größten Dimensionen etwa die Tenorarie »Bewundert, o Menschen« (»Nun komm« II). In den Dacapoarien sucht der Meister oft durch neuen Rhythmus und Tempo im zweiten Teil den Kontrast zu verschärfen (Adagio 4/4 in der G-Dur 3/4-Takt-Sopranarie »Oeffne dich« in »Nun komm« I).

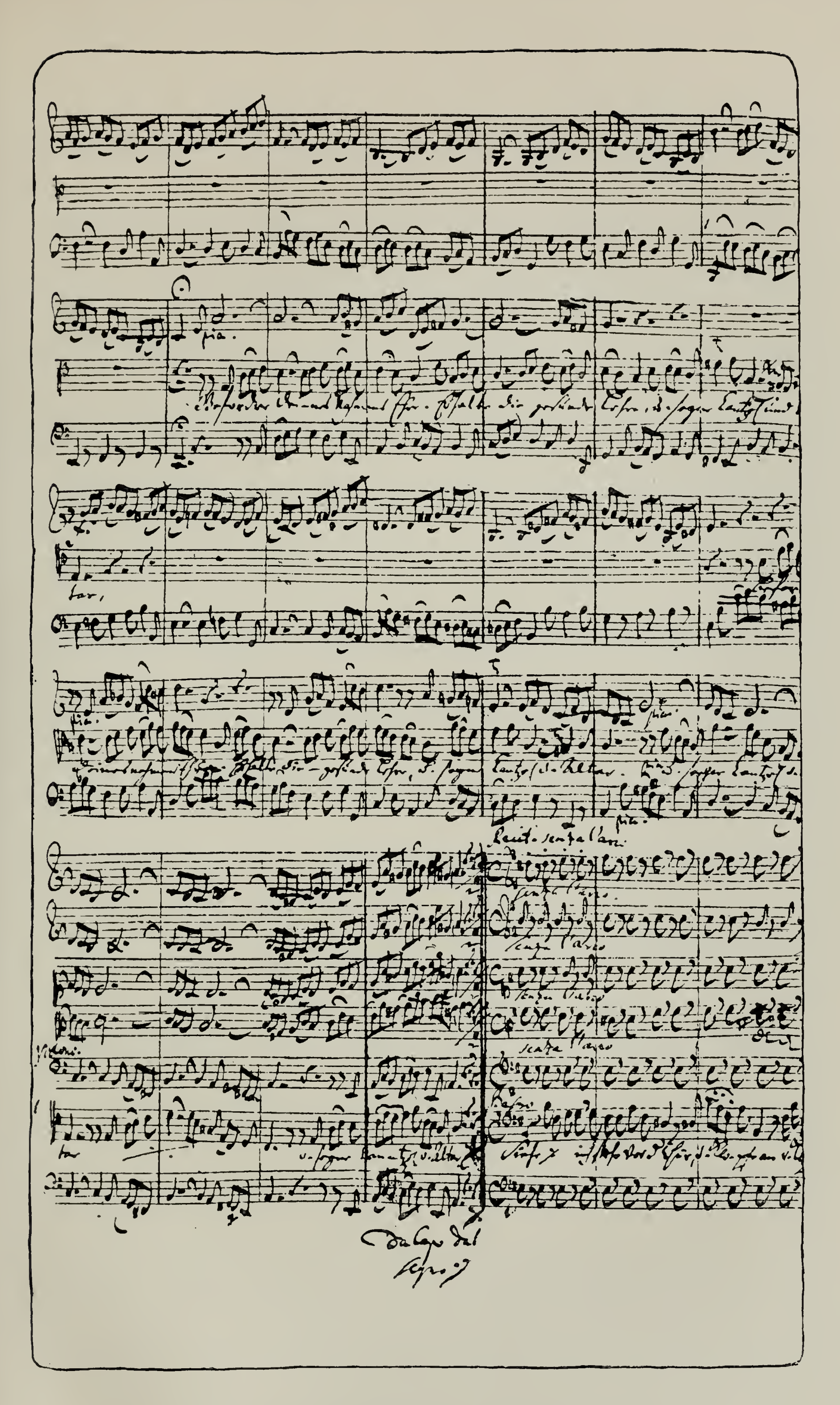
Der anschaulichen Deklamation entbehren auch die Arien nicht, ja wir können Züge konstatieren, wo sogar die Mimik und Gesten des fanatischen Bußpredigers durchdringen: im Baß»arioso« »Verachtest du« der Kantate »Herr, deine Augen« vermeinen wir bei der Interpretation der Worte »Du aber nach deinem verstockten und unbußfertigen Herzen« mit dem auf der schweren Taktzeit heftig akzentuierten Des (später Es) den Prediger auf die Kanzel schlagen zu hören.

Der harmonisch reiche und weiche Orchesterstil, der das Arioso auszeichnet, greift oft auch in die Arie hinüber (z. B. »Die Seele ruht« in der Kantate »Herr Jesu Christ, wahr Mensch« mit den Sterbeglocken im Orchester).

46.

Die Arie hat sich bei Bach zu etwas ganz Neuem und Anderem entwickelt. Sie ist ein ausgeführtes Tonbild von charaktervoller Haltung; nicht der Willkür des Virtuosen dient sie, sondern dessen Kunst wird durch einen höheren Willen gelenkt und geleitet. Um alle Kräfte anzuspornen, muß die Stimme in Wettbewerb treten mit der Instrumentalstimme: nur in harmonischem Zusammenwirken mit ihr offenbart sich dem Hörer neben der strengen Logik der Gedankenentwickelung die Tiefe des Bachschen Denkens und Fühlens. Die Form ist im übrigen dem Meister niemals Schablone, auch diese Arie formuliert sich Bach ganz nach Bedarf. Sie ist ihm ein gefügiges Mittel, nicht bloß madrigalischer Dichtung, sondern auch dem Bibelwort und dem Gesangbuchvers durch vertiefte Betrachtung beizukommen. Er behält das Dacapo bei, wie in der Arie »Entsetzet euch nicht« (Kantate »Denn du wirst meine Seele«), und er kürzt es ab oder er läßt es weg wie etwa bei dem Liedvers »Ich will dich all mein Leben lang« (Kantate »Sei Lob und Ehr«) oder der ebenso charakteristischen als klangvoll schönen Sopranarie »Wie zittern« (Kantate »Herr, gehe nicht«).

Auch wo ein Choral im Hintergrunde steckt und so formbildend wirkt (z. B. in der Kantate (Arie) »Komm, du süße Todesstunde« — die Orgel spielt ihn) fällt das Dacapo fort. Interessant ist, wie der Meister den Choral auf verschiedene Art



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT

aus der Kantate »Nun komm der Heiden Heiland« I.

in die Arie hineinarbeitet (»Warum willst du« in der Kantate »Nimm von uns«). Er bezeichnet wohl auch freiere, im Arienstil gehaltene Tonbilder als Arien. In der kolossalen Baß»arie« »Siehe, ich will Fischer aussenden« stecken zwei Tonbilder a) »ich will Fischer aussenden« usw. ($^6/_8$ D-Dur), das sich über 100 Takte hinzieht und b) »darnach will ich viel Jäger aussenden« (in D-Dur beginnend und in G-Dur schließend), das fast genau denselben Umfang zeigt. Die Arie beginnt in D und schließt in G! Wer dem Meister nicht in die geheimnisvolle Unterwelt seiner Dacapoarien zu folgen vermag — und ein solcher »Kenner« hat an einem großen Teil des innerlichsten Bachschen Wesens keinen Teil — der wird hier sehr gelassen und kurzsichtig nur von »Zopf« sprechen können. — Wie sehr Bach andrerseits seine Arien kurz und »populär« halten konnte, wenn es der Zweck erheischte, beweisen z. B. viele Arien der Passionen und des Weihnachtsoratoriums.

Die Arien schließen sich gerne an Tanzformen an, wie das Lied. Die Schlußariette der Kantate »Weichet nur« ist eine »Gavotte«. Dem Siciliano-Rhythmus begegnen wir sehr häufig, auch bei Arien über Liedverse (»Gedenk an uns« in der Kantate »Wir danken dir«). Die Arie »Bald zur Rechten bald zur Linken lenkt sich mein verirrter Schritt« (»Herr Christ der ein'ge«) ist ein taumelnder Menuett.

Ein Ciaconenbaß liegt zugrunde der Baßarie »In der Welt habt ihr Angst« (Kantate »Bisher habt

ihr nichts gebeten«). Eine charakteristische, dem Text gemäße, ausgearbeitete resolute achttaktige Ciacona birgt das Orchester im ersten Teil der Tenorarie »Hasse nur« (»Die Himmel erzählen«). Sogar die Form der französischen Ouvertüre ist in die Arie hineingearbeitet (Sopranarie »Gott versorget« in »Es wartet alles«). Rezitativ und Arioso, die in der verschiedensten Weise durcheinandergemengt werden, je nachdem es der Text erheischt, bilden sogar einmal eine rondoartige Form (Arioso »Gott soll allein« in der gleichnamigen Kantate).

Wir wissen, welch eine herrliche instrumentale Kunst sich an den Ariosi und Arien emporrankt — wo vom »Erbarmen« gesungen wird, geht fast immer eine tränenweiche Sologeige mit (vgl. zu der Matthäus-passionsarie die Tenorarie »Erbarme dich« aus der Kantate »Ich armer Mensch«) und, abgesehen von den Ritornellen, kommt es bei derartigen Arien wohl vor, daß ein kleiner Konzertsatz angehängt ist (»Mein gläubiges Herze« in der Pfingstkantate »Also hat Gott die Welt geliebt«, wo es vortrefflich zum Text (»frohlocke, sing, scherze«) paßt).

47.

Diese Formen des Sologesangs werden auch auf mehrere Stimmen angewendet und heißen dann als Arien Duette, Terzette usw. Wie die Dacapo-arien, so sind auch die Dacapoduette vorherrschend. Und hier wiederum die auf »welsche« Art, die nach

Mattheson »ein fugiertes, gekünsteltes und ineinander geflochtenes Wesen« zeigen und worin Steffani, Marcello und Händel besonders exzellieren sollen — gegenüber denen auf französische Art, »wo die Stimmen die Worte zu gleicher Zeit singen und wobei entweder gar nichts oder nur hie und da etwas weniges Ungerades oder Konzertierendes, das hintereinander herschleicht, anzutreffen ist«; in instrumentaler Beziehung wird hier Telemann dem Lully an die Seite gestellt. Nun, in allen diesen mehrstimmigen Arien läßt Bach alle hinter sich, wenn man das polyphone Wesen gelten läßt; denn abgesehen von der dritten selbständigen Stimme des Basses konzertieren bei Bach in charaktervollster Weise noch ein oder mehrere Orchesterstimmen dazu. Man vergleiche etwa das Sopran- und Altduett »Du wahrer Gott« (zwei Hoboen). Das Bachsche »Kammerduett« ist auch öfters abgekürzt (z. B. das für Sopran und Tenor in der Kantate »Gottlob nun geht«). Mehr »französisches« Wesen zeigen das Dacapoduett für Sopran und Alt in der Kantate »Erwünschtes Freudenlicht« oder »Ich jauchze« (Kantate »Denn du wirst«). Auch beim Duett stellen wir vielfache Formabwandlungen fest, und wo es sich des Liedes bemächtigt, ist das Duett oft nur Figuration des im Orchester schreitenden Chorals (»Er kennt« in der Kantate »Wer nur den lieben Gott«). Als ein Terzett wäre etwa namhaft zu machen »Ach wir bekennen« aus der Kantate »Du Friedefürst«.

Aber auch das Rezitativ kommt öfter mehrstimmig vor in imitatorischer oder harmonischer Führung der Stimmen, und es ist da natürlich als »arioses« Duett usw. aufzufassen, wie in der Kantate »Nun komm« II: »Wir ehren die Herrlichkeit« für Sopran und Alt. Eine eigentümliche Mischung von einfachem Rezitativ und ariosem Duett weist das mit einem Choral verbundene »Rezitativ« für Alt und Tenor auf: bei den mit Adagio bezeichneten Stellen vereinigen sich Choral und Gegenstimme wie zum Gebet.

Die Formen des Rezitativ, Arioso erscheinen auch oft in die Arie eingesprengt: die große Baßarie »Ja, ja, ich halte Jesum feste« (in »Ich lasse dich nicht«) ist ein urwüchsiges Konglomerat von Arie, Rezitativ und Arioso. Rezitativ und Arie sind in eines verwoben in »Wenn einstens die Posaunen schallen« (Kantate »Herr Jesu Christ, wahr Mensch«) mit ihrem Anklang an »Blitze und Donner« der Matthäuspassion.

48.

Rezitative wie Ariosi und Arien werden auch häufig mit dem Chor verbunden.

Namentlich liebt es der Meister gemäß der kirchlichen Sitte (die ja auch im Kirchengebet oft das Vaterunser »paraphrasiert» — wie schließlich auch die Predigt eine Paraphrase des Bibelwortes ist), in Chorälen zwischen allen Zeilen Rezitative der ein-

zelnen Stimmen einzuschieben (Kantate »Wer weiß, wie nahe mir mein Ende«). Sie suchen auch an einem bestimmten Orte dramatisch die beschauliche Lyrik des Gesangbuchverses zu beleben, wie etwa in dem Choral:

Warum betrübst du dich, mein Herz,
Bekümmerst dich und trägest Schmerz
Nur um das zeitlich Gut?

Alt:

Ach ich bin arm / mich drücken schwere Sorgen.
Vom Abend bis zum Morgen / währt meine liebe Noth.
Daß Gott erbarm!
Wer wird mich noch erlösen
Vom Leibe dieser bösen
Und argen Welt?
Wie elend ist's um mich bestellt!
Ach! wär ich doch nur todt!
Vertrau du deinem Herren Gott,
Der alle Ding erschaffen hat.

Ein ähnliches Rezitativ (Baß) leitet über zum zweiten Choralvers, wo im Verlauf wiederum der Sopran in einem Rezitativ eine andre Not darlegt. Mit einem gewissen Ungestüm verweist ihm dann der rhythmisch und imitatorisch verdichtete Choral das ungehörige Klagen und Jammern (»Dein Vater und dein Herre Gott, der steht dir bei in aller Noth!«). In der Geburtstagskantate »Schwingt freudig euch empor« (Schlußchor) treten in den Rezitativen die einzelnen Gratulanten vor, der Chor (einfache Liedform) fällt ein, beginnt und schließt. Umgekehrt wird auch ins Rezitativ ein Choral eingeschaltet,

z. B. in der Kantate »Gelobet seist du« (»Der Glanz der höchsten Herrlichkeit«.) Auch das Arioso tritt in Verbindung mit dem Chor auf (»O Schmerz« — »So schlafen unsre Sünden ein« in der Matthäuspassion). Ebenso die Arie (»Mein lieber Jesu« — »Jesu, der du warest todt« oder »Eilt, ihr angefochtnen Seelen« — »Wohin?« in der Johannispassion). Wie genial er in dramatischem Sinne Rezitativ und Choral im Nacheinander zu verbinden weiß, zeigt uns das mit der energisch und hartnäckig als Leitmotiv auf- oder abwärtsströmenden Tonleiter arbeitende Altrezitativ »Geh, Welt« (in der Kantate »Sehet, welch eine Liebe«); im anschließenden Choral »Was frag ich nach der Welt« beruhigt sich das Orchester zu gemessen schreitenden Gängen. Auch das Duett tritt mit dem Chor in Wechselwirkung (»Aller Augen« in »Du wahrer Gott«). Der Chor besteht gelegentlich zum großen Teil aus einem Chorduett (das Alternativ in der Chorgavotte der Kantate »Leichtgesinnte Flattergeister«). Oder der vierstimmige Chor ist aus einem Doppelchorduett zusammengearbeitet (»Wär Gott nicht mit uns« in der gleichnamigen Kantate). Diese schon berührte Vergeistigung des Chorsatzes hängt zweifellos damit zusammen, daß Bach einen ganz kleinen Chor von sozusagen lauter »Solisten« hatte. Die Sologesänge, sogar der Kantate, sind nicht selten Träger einer Szene in dramatischem Sinne. Eine solche z. B. stellen vor die Rezitative, Ariosi und ariosen Duette in der Osterkantate »Denn du

wirst meine Seele«. Die Formenprobleme, die sich Bach stellt, und die Formenmischungen, die er vornimmt, sind hier kaum alle auch nur anzudeuten. Der durch andauernde praktische Beschäftigung mit Bach tiefer in ihn Eindringende wird immer wieder durch neue Entdeckungen überrascht, ähnlich wie der den Ozean oder das Firmament beobachtende Forscher.

49.

Daß die Kirchenkantaten zum großen Teile zur dramatischen Kunst neigen, beweisen nicht bloß ihre Texte, die oft dramatische Szenen zeigen, welche aus der Evangelienerzählung genommen und weiter entwickelt sind, oder die die beteiligten Personen auftreten lassen — sogar die Personen der heiligen Dreieinigkeit können wir feststellen! Christus selbstverständlich (der tritt in den Kantaten meist persönlich auf und wird sogar in Echowirkungen hereingezogen), aber auch der heilige Geist läßt seine Stimme vernehmen in der Kantate »O Ewigkeit« II., und Gott antwortet in der Doppeleigenschaft als Vater und Sohn der reumütigen Seele im zweiten Rezitativ der Kantate »Liebster Jesu« — sondern auch und namentlich ihre Musik, welche die Erzählung, wie wir sehen, oft zum dramatischen Vorgang erhebt. Es ist nie ein »devoter Kirchenton« von der uns heute geläufigen Art, sondern eine Art dramatisch anschaulicher Deklamation, die vor keinem Realismus des Ausdrucks und der Malerei, wie

wir früher sahen, zurückscheut, die auch oft, um die Worte eindringlicher zu machen, Bach zu dem Mittel der Temponuancen greifen läßt (vgl. das »Duettrezitativ« in der Kantate »Nur jedem das Seine«, wo neben dem Haupttempo vorgeschrieben wird »un poco allegro« — »adagio« usw.).

Aber im Kompositionsplan schon können wir diese dramatische Erregung feststellen: Die in Betracht kommenden Kantaten zeigen einen oft bunten Wechsel der Tonarten, die Rezitative entbehren meist einer einheitlichen Tonart, ihre Modulationen sind außerordentlich reich, der verminderte Septakkord[1]) spielt eine große Rolle, das Kirchenlied mit seinem Ideen- und Vorstellungskomplex unterstützt die dramatische Entwickelung wie irgendein Wagnersches Leitmotiv. Ist es nicht merkwürdig, daß von jenen Kantaten die meisten in einer ganz anderen Tonart abschließen, als sie begannen? Welcher dramatische Komponist übertrifft Bach an Kühnheit des Anfangs? Was hat

[1]) Es ist mir unbegreiflich, wie Dr. Schering (Bach-Jahrbuch 1904) von einer »äußerst seltenen« Verwendung des verminderten Septakkordes bei Bach sprechen kann, um daraus eine Moral für Kompositionsschüler zu schmieden. Kaum den Dominantseptakkord verwendet Bach so häufig. Wie viele Rezitative beginnen damit! Ja, oft erscheint jener zwei-, dreimal hintereinander (vgl. z. B. bei »Bethlehem im Stall« im Baßrezitativ der bekannten Kantate »Sie werden aus Saba alle kommen«). Gerade durch Bach wurde dieses Mittel gehörig »ausgenützt«, und den Modernen verbleibt auch hier nichts, als eben wie zu allen Zeiten — auf Neues, noch nicht »Abgegriffenes« zu sinnen.

da eine abgelaufene Zeit von Beethovens »Freiheiten« gefabelt, der mehrmals mit einem Dominantseptakkord begann! Bach ist gegen ihn ein Souverän, der über »Herrenmenschen« regiert; uns chokiert nur bei Bach, daß bei ihm das Formenproblem, das er sich stellt und stellen muß, eine so große Rolle spielt. Aber das herrscht auch bei Beethoven, wo wir heute es nur noch nicht so merken, weil dessen Formen — sehr beschränkt an Zahl! — uns näher liegen. Wenn wir zusehen, wie Bach mit einem heftig widerstreitenden Akkord beginnt, wenn etwa die »Sünde« und unser Verhalten zu ihr in Frage kommen (Beginn von »Widerstehe doch der Sünde«; ganz wie im Baßrezitativ »Wenn wir die Sünd« in der Kantate »Es ist das Heil«) nämlich mit einer Kumulation von Tonika und Dominante; wenn wir beobachten, wie er Rezitativ (für Tenor »Die ganze Welt ist nur ein Hospital« usw. in der Kantate »Es ist nichts Gesundes« — die ungelöste Schluß-Frage!) oder Chor (»Herr, wie du willt« in der gleichnamigen Kantate) schlankweg mit einem Septakkord schließt, wie — gegenüber unseren »Klassikern« — abnorm er im Orchester abbrechen kann (vgl. etwa den Schluß der Kantate »Gott ist mein König«) — mit einem doppelten Echo des Trompetenstoßes gc, oder mit einem langen Triller (Baßarie »Der Herr ist König« in der Kantate »Lobe den Herrn, meine Seele«) oder äußerst drastisch mit einem einzelnen Orgelton (Baßrezitativ bei »wenn alle Kraft vergeht« in der Kantate »O heilges Geist und Wasser-

bad«), so vermissen wir bei ihm kaum etwas an musikalisch dramatischen Ingredienzien! Er hat auch schon Beethovensche »leidenschaftliche« Fermaten, von denen Wagner so anschaulich spricht, wie in der Baßarie »Es löschet im Eifer« der Kantate »Es reifet euch«, die den unerbittlichen »rächenden Richter« sichtbar hinstellt und seinen Auftritt mit — uns aus späterer Zeit wohlbekannten — Marschrhythmen zeichnet, oder in dem Chor »Der Herr hat Guts an uns gethan« (»Preise Jerusalem«) bei der Stelle »auf lange Jahre naus«, während bei den Worten »Schlaf« und »Nacht« der Kantate »Komm, du süße« die Fermate den Ton wie »einschlummernd« verklingen zu lassen vorschreibt.

50.

Bemerkenswert ist endlich, wie verschiedenartig Bach seine Kantaten-Solosänger dramatisch beschäftigt.

Der Hauptbußprediger und — Inszenesetzer ist der Baß. Es gibt keine noch so krasse Schilderung, die Bach ihm nicht zumutete, seine Predigtexpektorationen gemahnen nicht selten an Abraham a Santa Clara, aber die nachdrückliche, phantasie- und farbenreiche musikalische Einkleidung läßt ihnen für unsere Zeit alles unfreiwillig-Komische abstreifen. Andrerseits wird der Baß entschädigt durch Empfindungswärme, Würde, Erhabenheit, wenn er Christus, die Stimme des heiligen Geistes, den göttlichen und irdischen

Hirten darstellt. Nächst ihm kann auch der Alt sich zu großer Eindringlichkeit der Rede erheben; er erscheint nicht selten als »Vikar« auf der Kanzel, etwa wenn der Baß schon zu viel beansprucht war. Er zeigt großen Tiefsinn in seinen Betrachtungen und bevorzugt die Tragik des Stoffes. Der Tenor ist stets der dramatische Erzähler und pathetische Lektionenvorleser (soweit nicht die in Betracht kommenden Personen selbst redend eingeführt werden); im übrigen bildet er mit dem Sopran eine Art »Objekt« für die kirchlich-religiösen Einwirkungen, er gibt den zerknirschten Sünder in vollem Umfang und in ausdrucksvollster Weise wieder, mehr als der Alt und Sopran. Für letzteren bleibt mehr als für den Tenor die Domäne des Naiven, Heiteren, Liebevollen, auch der Seligkeitsempfindungen reserviert. Selbstverständlich ist das nur im allgemeinen zu verstehen und ändert sich manches bei den Stimmengruppierungen in Duetten usw., wohingegen in »Dialogen« jenes charakteristische Wesen wiederum schärfer sich geltend macht und oft gleichzeitig nebeneinander hergeht (Kantate »O Ewigkeit« II.).

VI. Übersicht der Kirchenkantaten nach Bestandteilen, Orchestrierung und Entstehungszeit.

Abkürzungen:

S = Sopran, A = Alt, T = Tenor, B = Baß, C = Chor, Ch = Choral, FCh = figurierter Choral, FChC = figurierter Choralchor (FSCh = (einstimmiger) figurierter Sopranchoral), ChF = Choralfuge, FChF = figurierte Choralfuge.

R = Rezitativ, A = Arie, Ao = Arioso, D = Duett, T = Terzett.

V = Violine, Va = Viola, Vc = Violoncell, G = Gamba, C = Contrabaß, St = Streichinstrumente, F = Flöte, O = Oboe, T = Taille, Fg = Fagott, H = Horn (Corno verschiedener Art), Tr = Trompete (verschiedener Art, Clarino, auch Kornett, Zinken, Lituus), Ps = Posaune (Trombone), P = Pauken, Og = Orgel.

o = obligat, S = Solo (SV = Solovioline), p = piccolo (SVcp = Solo-Violonc. piccolo).

So = Sonata, Sa = Sonatina, Si = Sinfonia, Co = Concerto.

Kantatenanfang	Bachausgabe Nr.	Bestandteile	Orchesterbesetzung [1]	Entstehungszeit
Ach Gott vom Himmel	2	ChF, RT, AA, RB, AT, Ch	St, SV, 2O, 4 Ps	2. Lpz. Periode (nach 1735)
Ach Gott, wie manches H. I .	3	C, RCh, AB, RT, DSA, Ch	St, 2O, H, Ps	1733
Ach Gott, wie manches H. II .	58	DSB, RB, AS, RS, DSB	St, SV, 2O, T	2 LP
Ach Herr, mich armen Sünder .	135	FChC, RT, AT, RA, AB, Ch	St, 2O, Tr, Ps	2 LP
Ach, ich sehe	162	AB, RT, AS, RA, DAT, Ch	St, Fg, H	1715
Ach, lieben Christen	114	FChC, AT, RB, FSCh, AA, RT, Ch	St, F, 2O, H	2 LP
Ach, wie flüchtig	26	FCCh, AT, RA, AB, RS, Ch	St, F, 3O, H	2 LP
Allein zu dir	33	FCh, RB, AA, RT, DTB, Ch	St, 2O	2 LP
Alles nur nach Gottes Willen. .	72	C, RAoAA, RB, AS, Ch	St, 2O	zw. 1723—27
Also hat Gott die Welt	68	FChC, AS, RB, AB, Ch	St, SVc, 2O, T, Tr, 3 Ps	1735
Am Abend aber.	42	Si, RT, RA, DST, RB, AB, Ch	St, SVc. 2O, Fg	2 LP?
Ärgre dich, o Seele, nicht . . .	186	I. Teil: C, RB, AB, RAoT, AT, FChC; II. Teil: RB, AS, RA, DSA	St, 2O, T, Fg	1723
Auf Christi Himmelfahrt . . .	128	FChC, RT, AB, DAT, Ch	St, 3O, 2 H, Tr	1735
Aus der Tiefe rufe ich	131	C, DBS(Ch), C, DTA(Ch), C	V, 2 Va (G), O, Fg	1707/8
Aus tiefer Not	38	ChF, RA, AT, RS, TSAB, Ch	St, 2O, 4 Ps	2 LP
Barmherziges Herze	185	DST, RA, AA, RB, AB, Ch	St, O, Fg, Tr	1715
Bereitet die Wege	132	AS, RT, RA, AA, Ch	St, SV, O	1715
Bisher habt ihr nichts gebeten .	87	AB, RA, AA, RT, AB, AT, Ch	St, 3 O	1735
Bleib bei uns	6	C, AA, FSCh, RB, AT, Ch	St, SVc, 3 O	1736
Brich dem Hungrigen	39	I. Teil: C, RB, AA; II. Teil: AB, AS, RA, Ch	St, SV, 2 F, 2 O	2 LP
Bringet her dem Herrn	148	C, AT, RA, AA, RT, Ch	St, SV, 3 O, Tr	1725
Christen ätzet diesen Tag . . .	63	C, RA, DSB, RT, DAT, RB, Ch	St, 3 O, Fg, 4 Tr, P	1723
Christ lag in Todesbanden . . .	4	Si, FChC, ChDSA, FTCh, ChF, FBCh, DST, Ch	St, Tr, 3 Ps	1724?
Christum wir sollen loben . . .	121	FChF, AT, RA, AB, RS, Ch	St, O, Tr, 3 Ps	2 LP
Christ, unser Herr, zum Jordan	7	C(Ch), AB, RT, AT, RB, AA, Ch	St, 2 O	2 LP
Christus, der ist mein Leben . .	95	(FCh, AoT, FCh), RFSCh, RT, AT, RB, Ch	St, 2 O, H	28/IX. 1732?
Das ist je gewißlich wahr . . .	141	C, AT, RA, AB	St, 2 O	1720?
Das neugeborne Kindelein . . .	122	FChC, AB, RS, TSA(Ch)T, RB, Ch	St, 3 F, 2 O, T	2 LP?
Dazu ist erschienen	40	C, RT, Ch, AB, RA, Ch, AT, Ch	St, 2 O, 2 H	1723?
Dem Gerechten muß	195	a) C(8st., Solo u. Rip.), RB, AB, RS, C, b) Ch	St, 2 F, 2 O, 3 Tr, P	1730?
Denn du wirst meine Seele. . .	15	I. Teil: So, AoB, RS, DSA, AT, AS; II. Teil: ATB Solo, DSA, So, RT, BTAS Quart., FCh	St, 3 Tr, P	1704
Der Friede sei mit dir	158	RB, DBS(Ch), RB(Ao), Ch	St, SV	Weimar
Der Herr denket an uns . . .	196	Si, C, AS, DTB, C	St	1708?
Der Herr ist mein getreuer . .	112	FChC, AA, RB, DST, Ch	St, 2 O, 2 H	1731/2

1) Die Continuo-(Generalbaß)-Stimme ist überall selbstverständlich.

Kantatenanfang	Bachausgabe Nr.	Bestandteile	Orchesterbesetzung	Entstehungszeit
Der Himmel lacht	31	So, C(5st.), RB, AB, RT, AT, RS, AS, Ch	St(2 Va, 2 Vc), 3 O, T, Fg, 3 Tr, P	1715
Die Elenden sollen essen . . .	75	I. Teil: C, RB, AT, RT, AS, RS, FCh; II. Teil: Si, RA, AA, RB, AB, RT, FCh	St, 2 O, Tr	1723
Die Himmel erzählen	76	I. Teil: C, RT, AS, RB, AB, RA, FCh; II. Teil: Si, RB, AT, RA, AA, RT, FCh	St, SV, SG, 2 O, Tr	1723 15/XI. 1744
Du Friedefürst	116	FCh, AA; RT, TSTB, RA, Ch	St, 2 O, H	1723—27
Du Hirte Israel	104	C, RT, AT, RB, AB, Ch	St, 2 O, T	1723—27
Du sollst Gott, deinen Herrn. .	77	C, RB, AS, RT, AA, Ch	St, 2 O, Tr	1723?
Du wahrer Gott.	23	DSA, RT, C (u. DTB), FCh	St, 2 O, Tr, 3 Ps	1730? 39?
Ein feste Burg	80	ChF, AS, RB, AS, FCh, RT, DAT, Ch	St, 2 O, T, 3 Tr, P	1735 (1721?)
Ein Herz, das seinen Jesum . .	134	RTA, AT, RTA, DAT, RTA, C	St, 2 O	20/VI. 1723
Ein ungefärbt Gemüte	24	AA, RT, C, RB, AT, FCh	St, 2 O, Tr	1723—27
Erforsche mich, Gott	136	C, RT, AA, RB, DTB, Ch	St, 2 O, H	1735
Erfreut euch, ihr Herzen. . . .	66	C, RB, AB, RAT, DAT, Ch	St, SV, 2 O, Fg, Tr	2/II. 1724
Erfreute Zeit	83	AA, ChRB, AT, RA, Ch	St, SV, 2 O, 2 H	2 LP
Erhalt uns, Herr	126	FChC, AT, RChAT, AB, RT, Ch	St, 2 O, Tr	1730?
Erhöhtes Fleisch und Blut . . .	173	RT, AT, AA, DBS, RDST, C	St, 2 F	1735
Er rufet seinen Schafen	175	RT, AA, RT, AT, RA, AB, Ch	St, SVcp, 3 F, 2 Tr	1724?
Erschallet, ihr Lieder	172	C, RB, AB, AT, DSA, Ch	St, o. Vc, Fg, 3 Tr, P	1724?
Erwünschtes Freudenlicht . . .	184	RT, DSA, RT, AT, Ch, C	St, SV, 2 F	1725
Es erhub sich ein Streit	19	C, RB, AS, RT, AT, RS, Ch	St, 2 O, T, 3 Tr, P	1731?
Es ist das Heil	9	FChC, RB, AT, RB, DSA, RB, Ch	St, SV, F, 2 O	
Es ist dir gesagt, Mensch . . .	45	I. Teil: C, RT, AT; II. Teil: AoB, AA, RA, Ch	St, 2 F, 2 O	2 LP?
Es ist ein trotzig	176	C, AS, R AriettaB, AA, Ch	St, 3 O	nach 1732
Es ist euch gut	108	AB, AT, RT, C, AA, Ch	St, SV, 2 O	1735
Es ist nichts Gesundes.	25	C, RT, AB, RS, AS, Ch	St, 3 F, 2 O, Tr 3 Ps	2 LP
Es reifet euch	90	AT, RA, AB, RT, Ch	St, Tr	1732
Es wartet alles auf dich	187	I. Teil: C, RB, AA; II. Teil: AB, AS, Ch	St, 2 O	27/VII. 1732
Falsche Welt	52	Si, RS, AS, RS, AS, Ch	St, 3 O, Fg, 2 H	1731/2
Freue dich, erlöste Schar . . .	30	I. Teil: C, RB, AB, RA, Ch; II. Teil: RB, AB, RS, AS, RT, C	St, 2 F, 2 O, 3 Tr, P	24/VI. 1738
Geist und Seele wird verwirret .	35	I. Teil: Si, AA, RA, AA; II. Teil: Si, RA, AA	St, 2 O, T, o.Og	1731?
Gelobet sei der Herr	129	FChC, AB, AS, AA, FCh	St, SV, F, 2 O, 3 Tr P	1732
Gelobet seist du.	91	FChC, RChS, AT, RB, DSA, Ch	St, 3 O, 2 H, P	2 LP
Gleichwie der Regen	18	Si, RB, RSA, TBC, AS, Ch	4 Va, Vc, C, 2 F, Fg	1713—14?
Gott, der Herr, ist Sonn	79	C, AA, FCh, RB, DSB, Ch	St, 2 F, 2 O, 2 H, P	1735
Gottes Zeit	106	Sa, C, (AT, AB, C), DAB, C	2 G, C, 2 F	1712?
Gott fähret auf	43	I. Teil: C, RT, AT, RS, AS; II. Teil: RB, AB, RA, AA, RS, Ch	St, 2 O, 3 Tr, P	1735
Gott ist mein König.	71	C, DTS, C, AoB, AA, C, C	St, 2 F, 2 O, Fg, 3 Tr, P	4/II. 1708
Gott ist unsre Zuversicht . . .	197	a) C, RB, AA, RB, Ch; b) AB, RAoS, AS, RB, Ch	St, 2 O, o. Fg, 3 Tr, P	1737, 38?
Gottlob! nun geht das Jahr . .	28	AS, ChF, AoB, RT, DAT, Ch	St, 2 O, T, Tr, 3 Ps	1723—27
Gott, man lobet dich	120	AA, C, RB, AS, RT, Ch	St, SV, 2 O, 3 Tr, P	
Gott soll allein	169	Si, AoA, AA, RA, AA, RA, Ch	St, 2 O, T, o.Og	1731. 1732?
Gott, wie dein Name	171	C, AT, RA, AS, RB, FCh	St, SV, 2 O, 3 Tr, P	1730, 1736
Halt im Gedächtnis	67	C, AT, RA, Ch, RA, ABC, Ch	St, F, 2 O, H	1723—27
Herr Christ, der ein'ge.	96	FChC, RA, AT, RS, AB, Ch	St, F, Fp, 2 O, H	2 LP

Kantatenanfang	Bachausgabe Nr.	Bestandteile	Orchesterbesetzung	Entstehungszeit
Herr, deine Augen	102	I. Teil: C, RB, AA, AoB; II. Teil: AT, RA, Ch	St, F, 2 O	1731?
Herr, gehe nicht	105	C, RA, AS, RB, AT, FCh	St, 2 O, H	1723—27
Herr Gott, Beherrscher		Trauungskantate = „Gott man lobet dich"		1733 o. früher
Herr Gott, dich loben alle wir.	130	FChC, RA, AB, DRST, AT, Ch	St. F, 3 O, 3 Tr, P	2 LP
Herr Gott, dich loben wir . . .	16	FChC, RB, ABC, RA, AT, Ch	St, 2 O, H	2 LP
Herr Jesu Christ, du	113	FCh, FACh, AB, RChB, AT, RT, DSA, Ch	St, F, 2 O	2 LP
Herr Jesu Christ, wahr'	127	FChC, RT, AS, RAB	St, 2 F, 2 O, Tr	2 LP
Herr, wie du willt.	73	FCh(R), AT, RB, AB, Ch	St, 2 O, H (o.Og)	1723—27
Herz und Mund	147	I. Teil: C, RT, AA, RB, AS, FCh; II. Teil: AT, RA, AB, FCh	St, SV, 2 O, Fg, Tr	1716
Himmelskönig	182	So, RB, AB, AA, AT, FChC, C	St, (SV, 2Va, Vc), F	1715
Höchsterwünschtes Freudenfest . (zur Orgelweihe)	194	I. Teil: C, RB, AB, RS, AS, Ch; II. Teil: RT, AT, RSB, DSB, RB, Ch	St, 3 O, 2 Fg	2/XI. 1723
Ich armer Mensch	55	AT, RT, AT, RT, Ch	St, F, O	1731, 32?
Ich bin ein guter Hirt	85	AB, AA, FSCh, RT, AT, Ch	St, SVcp, 2 O	1735
Ich bin vergnügt	84	AS, RS, AS, RS, Ch	St, SV, O	1731, 32?
Ich elender Mensch	48	C, RA, Ch, AA, RT, AT, Ch	St, 2 O, Tr	1732?
Ich freue mich in dir	133	FChC, AA, RT, AS, RB, Ch	St, SV, 2 O, Tr	1735?
Ich geh und suche	49	Si, AB, RSB, AS, RSB, DSB	St, Vcp, O, o.Og	1731, 32?
Ich glaube, lieber Herr	109	C, RT, AT, RA, AA, FCh	St, 2 O, H	1730?
Ich habe genug	82	AB, RB, AB, RB, AB	St, 2 O	1731, 32?
Ich habe meine Zuversicht . .	188	Co, AT, RB, AA, RS, Ch	St (Vc), O, o.Og	1730, 31?
Ich hab in Gottes Herz	92	FChC, RChB, AT, FACh, RT, AB, Ch(R), AS, Ch	St, 2 O	2 LP
8* Ich hatte viel Bekümmernis. . .	21	I. Teil: Si, C, AS, RT, AT, C II. Teil: RSB, DSB, FChC, AT, C	St, O, Fg, 3 Tr, 4 Ps, P	1714, 15?
Ich lasse dich nicht	157	DTB, AT, RT, AB(R, Ao), Ch	St (Violetta), F, O	Febr. 1727
Ich liebe den Höchsten	174	Si, AA, RT, AB, Ch	3 V, 3 Va, 3 Vc, C, 3 O, 2 H	1731, 32?
Ich ruf zu dir	177	FChC, AA, AS, AT, Ch	St, SV, 2 O, Fg	6/VII. 1732
Ich steh mit einem Fuß	156	Si, DST(Ch), RB, AA, RB, Ch	St, O	1730
Ich weiß, daß mein Erlöser . .	160	AT, RT, AT, RT, AT	SV, F	1713, 14?
Ich will den Kreuzstab	56	AB, RB, AB, RB, Ch	St, 2 O, T	1731, 32?
Ihr, die ihr auch von Christo .	164	AT, RAoB, AA, RT, DSB, Ch	St, 2 F, 2 O	1723, 24?
Ihr Menschen, rühmet	167	AT, RA, DSA, RB, FCh	St, O, Tr	1723—27
Ihr Pforten zu Zion		Unvollst. erhaltene Ratswahlkantate (1730—40?) B-Ausg. Jahrgang 51		
Ihr werdet weinen.	103	C, RT, AA, RA, AT, Ch	St, SV, Fp, F, 2 O, Tr	1735
In allen meinen Thaten	97	FChC, AB, RT, AT, RA, AA, DSB, AS, Ch	St, SV, 2 O, 2 Fg	1734
Jauchzet Gott	51	AS, RS, AS, FSCh, AS	St, Tr	1731, 32?
Jesu, der du meine Seele . . .	78	C, DSA, RT, AT, RB, AB, Ch	St, F, 2 O	Leipzig
Jesu, nun sei gepreiset.	41	Si, RT, AA, DST, RB, AB, Ch	St, 2 O, Fg	1736?
Jesus nahm zu sich	22	ATC, AA, RB, AT, Ch	St, O	1723
Jesus schläft	81	AA, RT, AT, AB, AB, RA, Ch	St, 2 F, 2 O	1724
Komm, du süße Todesstunde. .	161	AA, RT, AT, RA, C, Ch	St, 2 F, o.Og	1715
Leichtgesinnte Flattergeister . .	181	AB, RAoA, AT, RS, C	St, F, O, Tr	1723—27
Liebster Gott	8	FChC, AT, RA, AB, RS, Ch	St, F, 2 O, H	1723—27
Liebster Emmanuel	123	FChC, RA, AT, RB, AB, Ch	St, 2 F, 2 O	2 LP
Liebster Jesu, mein Verlangen .	32	AS, RB, AB, RS, DSB, Ch	St, SV, O	2 LP?
Lobe den Herren, den	137	FChC, AA, DSB, AT, Ch	St, SV, 2 O, 3 Tr, P	1732?
Lobe den Herrn, meine (D) . .	69	C, RS, AA, RT, AB, Ch	St, 3 O, Fg, 3 Tr, P	1724
Lobe den Herrn, meine (B) . .	143	C, FSCh, RT, AT, AB, AT, FChC	St, Fg, 3 H, P	1735

Kantatenanfang	Bachausgabe Nr.	Bestandteile	Orchesterbesetzung	Entstehungszeit
Lobet Gott in seinen Reichen .	11	C, RT, RB, AA, RT, Ch, RTB, RA, RT, AS, FChC	St, 2 F, 2 O, 3 Tr, P	(s. Oratorien)
Mache dich, mein Geist	115	FChC, AA, RB, AS, RT, Ch	St, Vcp, F, O, H	2 LP
Man singet mit Freuden	149	C, AB, RA, AS, RT, DAT, Ch	St, 3 O, Fg, 3 Tr, P	29/IX. 1731
Meinen Jesum laß ich nicht . .	124	FChC, RT, AT, RB, DSA, Ch	St, O, H	2 LP
Mein Gott, wie lang	155	RS, DAT, RB, AS, Ch	St, Fg	19/I. 1716
Meine Seel erhebt	10	FChC, AS, RT, AB, DAT, RT, Ch	St, 2 O, Tr	2 LP
Meine Seele rühmt	189	AT, RT, AT, RT, AT	V, C, F, O	2 LP?
Meine Seufzer	13	AT, RA, FACh, RS, AB, Ch	St, SV, 2 F, O	2 LP?
Mein liebster Jesus	154	AT, RT, Ch, AA, AoB, RT, DAT, Ch	St, 2 O	1724
Mit Fried und Freud	125	FChC, AA, RChB, DTB, RA,Ch	St, F, O, H	2 LP
Nach dir, Herr	150	Si, C, AS, C, TA(Ch?)TB, C, C	St (ohne Va), Fg	1711?
Nimm von uns, Herr	101	ChF, AT, RChS, AB, RChT, DSA, Ch	St, F, 2 O, T, Tr, 3 Ps	2 LP
Nimm, was dein ist	144	C, AA, Ch, RT, AS, Ch	St, O	1723—27
Nun danket alle Gott	192	Unvollständ. erhaltene Kantate nach dem gleichnamigen Kirchenlied.		1733/4?
Nun ist das Heil	50	C(8st.)	St, 3 O, 3 Tr, P	2 LP?
Nun komm, der Heiden I . . .	61	C, RT, AT, RB, AS, Ch	St, Fg	1714
Nun komm, der Heiden II. . .	62	FChC, AT, RB, AB, RSA, Ch	St, 2 O, H	2 LP
Nur jedem das Seine	163	AT, RB, AB, RSA, DSA, Ch	St (2 o.Vc), O	24/XI. 1715
O ewiges Feuer[1]	34	C, RT, AA, RB, C	St, 2 F, 2 O, 3 Tr, P	1740, 41?
O Ewigkeit I	20	I. Teil: FCh, RT, AT, RB, AB, AA, Ch; II. Teil: AB, RA, DAT, Ch	St, 3 O, Tr	1723—27
O Ewigkeit II (Dialogus) . . .	60	DAT, RAT, DAT, RAB, Ch	St, 2 O, H	1732?
O heilges Geist- u. Wasserbad .	165	AS, RB, AA, RB, AT, Ch	St, Fg	1724?
O Jesu Christ, meins Lebens . .	118	FChC	2 Lituus (Zinken), Tr, 3 Ps	ca. 1737
Preise, Jerusalem	119	Ouv. C, RT, AT, RB, AA, RS, C, RA, Ch	St, 2 F, 3 O, 4 Tr, P	30/VII. 1730
Schau, lieber Gott.	153	Ch, RA, AB, RT, Ch, AT, RB, AA, Ch	St	2/I. 1724
Schauet doch und sehet	46	C, RT, AB, RA, AA, FCh	St, 4 F, 2 O, Tr (H)	1723—27
Schlage doch	53	Halte ich für untergeschoben		
Schmücke dich	180	FChC, AT, RS(Ch), RA, AS, RB, Ch	St, Vcp, 2 F, 2 O	2 LP
Schwingt freudig euch	36	I. Teil: C, FChC, AT, Ch; II. Teil: AB, FTCh, AS, Ch	St, SV, 2 O	ca. 1730
Sehet, welch eine Liebe	64	C, Ch, RA, Ch, AS, RB, AA, Ch	St, O, Tr, 3 Ps	1723
Sehet, wir gehen hinauf	159	RAoBA, DAS(Ch), RT, AB, Ch	St, O	1729, 30?
Sei Lob und Ehr	117	FChC, RB, AT, Ch, RA, AB, AA, RT, Ch	St, SV, 2 F, 2 O	1733, 34?
Selig ist der Mann (Dialogus) .	57	AB, RS, AS, RSB, AB, RSB, AS, Ch	St, SV, 2 O, T	2 LP?
Siehe, ich will Fischer	88	I. Teil: AB, RT, AT; II. Teil: ATB, DSA, RS, Ch	St, 2 O, T	1732?
Siehe zu, daß deine	179	C, RT, AT, RB, AS, Ch	St, 2 O	18/VI. 1724
Sie werden aus Saba	65	C, Ch, RB, AB, RT, AT, Ch	St, 2 F, 2 O, 2 H	6/I. 1724
Sie werden euch in den Bann I	44	DTBC, AA, FTCh, RB, AS, Ch	St, 2 O, Fg	1723—27
Sie werden euch in den Bann II	183	RB, AT, RA, AS, Ch	St, Vcp, 4 O	1735
Singet dem Herrn	190	C(Ch), FChR, AA, RB, DTB, RT, Ch	St, 3 O, 3 Tr, P unvollst.	1724
So du mit deinem Munde . . .	145	Ch, C, DST, RT, AB, RS, Ch	St, F, 2 O, Tr	1729, 30?
Süßer Trost.	151	AS, RB, AA, RT, Ch	St, F, O	2 LP
Tritt auf die Glaubensbahn . .	152	Co, AB, RB, AS, RB, DSB	Va d'amore, G, F, O	29/XII. 1715

1) Bearbeitung nach einer gleichnamigen Trauungskantate.

Kantatenanfang	Bachausgabe Nr.	Bestandteile	Orchesterbesetzung	Entstehungszeit
Tue Rechnung	168	AB, RT, AT, RB, DSA, Ch	St, 2 O	1723—27
Unser Mund sei	110	C, AT, RB, AA, DST, AB, Ch	St, 2 F, 3 O, Fg, 3 Tr, P	1734—37?
Uns ist ein Kind	142	Co, C, AB, C, AT, RA, AA, FCh	St, 2 F, 2 O	1712/3
Vergnügte Ruh	170	AA, RA, AA, RA, AA	St, (F), O, o.Og	1732?
Wachet auf	140	FChC, RT, DSB, FTCh, RB, DSB, Ch	St (SV, Vp), 2 O, T, H	1731
Wachet, betet.	70	I. Teil: C, RB, AA, RT, AS, RT, Ch; II. Teil: AT, RB, AB, Ch	St, o Vc, O, F, Tr	1716
Wahrlich, wahrlich	86	AB, AA, FSCh, RT, AT, Ch	St, SV, 2 O	1723—27
Wär Gott nicht mit uns	14	C(FChC), AS, RT, AB, Ch	St, 2 O, H	30/I. 1735
Warum betrübst du dich . . .	138	FCh(R), RB, Ch(R), RT, AB, RA, FCh	St, 2 O	1732?
Was frag ich	94	FChC, AB, RChT, AA, RChB, AT, AS, Ch	St, F, 2 O	1735?
Was Gott tut I	98	FChC, RT, AS, RA, AB	St, 2 O, T	
Was Gott tut II	99	FChC, RB, AT, RA, DSA, Ch	St, F, O, H	1731—35
Was Gott tut III	100	FChC, DAT, AS, AB, AA, FChC	St, o Vc, F, O, 2 H, P	
Was mein Gott will	11	FChC, AB, RA, DAT, RS, Ch	St, 2 O	2 LP
Was soll ich aus dir machen . .	89	AB, RA, AA, RS, AS, Ch	St, 2 O, H	ca. 1730
Was willst du dich betrüben . .	107	FChC, RB, AB, AT, AS, AT, FCh	St, 2 F, 2 O, H	1735/6?
Weinen, Klagen	12	Si, C, RA, AA, AB, AT, Ch	St, O, F, Tr	1724
Wer da glaubet	37	C, AT, FSACh, RB, AB, Ch	St, 2 O	1732?
Wer Dank opfert	17	I. Teil: C, RA, AS; II. Teil: RT, AT, RB, Ch	St, 2 O	1736?
Wer mich liebet I	59	DSB, RS, Ch, AB	St, 2 Tr, P	1716
Wer mich liebet II	74	C, AS, RA, AB, AT, RB, AA, Ch	St, SV, 3 O, 3 Tr, P	1735
Wer nur den lieben Gott . . .	93	FChC, RChB, AT, DSA, RChT, AS, Ch	St, 2 O	1728(?)
Wer sich selbst erhöhet	47	C, AS, RB, AB, Ch	St, 2 O, o.Og	1720
Wer weiß, wie nahe	27	FCh(R), RT, AA, RS, AB, Ch(5st)	St, 2 O, o.Og	1731?
Widerstehe doch	54	AA, RA, AA	St	1731—32?
Wie schön leuchtet	1	FChC, RT, AS, RB, AT, Ch	St, 2 O, 2 H	2 LP
Wir danken dir, Gott	29	Si, C, AT, RB, AS, RACh, AA, Ch	St, SV, 2 O, 3 Tr, P, o.Og	27/VIII. 1731
Wir müssen durch viel Trübsal	146	Si, C, AA, RS, AS, RT, DTB, Ch	St, F, 2 O, T, o, O	ca. 1735
Wo gehest du hin	166	AB, AT, FSCh, RB, AA, Ch	St, O	1723—27
Wo Gott, der Herr	178	FChC, FAChR, AB, FTCh, FChR, AT, Ch	St, 2 O	2 LP
Wohl dem, der sich	139	FChC(u.ChF), AT, RA, AB, RS, Ch	St, 2 O	2 LP
Wo soll ich fliehen hin	5	FChC, RB, AT, RA, AB, RS, Ch	St, SVa, 2 O, Tr	1735?
Wünschet Jerusalem Glück . .		Verloren gegangen (vgl. Spitta II, 299, 809)		27/VI. 1730

VIII. Die weltlichen Kantaten.

51.

Für allerlei Gelegenheiten benötigte der Meister der »szenischen« Musik, und er hat hier häufig von seinem Besten gegeben, ob es sich nun um ein anspruchsvolleres stolzes »Drama per musica« für eine Hoffeier oder um eine »Cantate bourlesque« handelt, wie er beispielsweise seine »Koffee Cantate« nennt. Viele dieser Gelegenheitswerke mögen verloren gegangen sein, wie manche Tonsätze in Kirchenkantaten beweisen, denen das aufgenötigte geistliche Gewand etwas schlotterig sitzt. Von der Zeit der erreichten Meisterschaft bis in die letzten Leipziger Jahre nahm Bach die Gelegenheit wahr, König und Rat, Gönnern und Freunden in dieser Art mit seiner Kunst »aufzuwarten« und auch gelegentlich seinem Humor einen Abzug zu verschaffen.

Die Jagdkantate »Was mir behagt«, eine Jägertafelmusik, die Bachs Weimarischer Herr und Gebieter zur Geburtstagsfeier seines Nachbars in Sachsen-Weißenfels bestellte und 1716 aufführen ließ, ist ein frisches, ziemlich umfangreiches Werk mit mancherlei szenisch-malerischen Zügen, die ihre Wirkung auch in den Umarbeitungen nicht ver-

fehlten. Aus ihr sind verschiedene Sätze in Kirchenkantaten übergegangen, wie in die Pfingstkantate »Also hat Gott die Welt geliebet« (z. B. »Du bist geboren mir zu gute«); die berühmte Sopranarie »Mein gläubiges Herze« hat aber nur den Basso ostinato von dort, auf ihn hat hier der Meister jene reizende Melodie gleich einem Edelreis gepfropft. Eine andre Pfingstmusik (»Erhöhtes Fleisch und Blut«) wird zum größten Teil bestritten aus der »Serenada« zum Geburtstag (1717?) des Köthener Fürsten, die Bach jedenfalls selbst dichtete (»durchauchtgster Leopold«), die populären Formen und Rhythmen des Duetts (Tempo di Menuetto!) und des Schlußchores deuten dies namentlich an.

Eine fragmentarisch erhaltene weltliche Kantate »Mit Gnaden bekröne« (dem Textbuch nach beginnend »Die Zeit, die Tag und Jahre macht«), aus glückwünschenden Solis und Ensembles für Tenor und Alt, sowie einem fröhlichen Chor bestehend, gehört ebenfalls in die Köthensche Zeit und wurde als Kirchenkantate dem Text »Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß« zugesellt.

Vielleicht auch noch in die Köthener Zeit gehört eine Musik, die während der Hochzeitstafel eines befreundeten Paares gesungen worden sein mag: »Weichet nur, betrübte Schatten«. Das reizende Werk malt den Frühling draußen und den drinnen im Herzen. Die Arie »Phoebus eilt« enthält den Embryo für den Schlußsatz der sechsten Sonate für Klavier und Violine.

Später noch — 1726 — fungierte Bach, mit seiner Künstlerschar aus Leipzig kommend, als Kapellmeister des Köthener Fürsten, indem er die Geburtstagsmusik »Steigt freudig in die Luft« in Köthen aufführte. Das schwungvolle Werk wurde bei einer weiteren Leipziger Gelegenheit verwendet und hiebei der Text umgedichtet, dessen erster Chor dem den Satz beherrschenden »Motiv« zuliebe beginnt »Schwingt freudig euch empor« (Picander). Auch diese Musik ging zum großen Teil in die Kirche über und behielt da von jenem Text natürlich möglichst viel bei.

Eine Hochzeitskantate für ein Leipziger Paar (1728, Picander) »Vergnügte Pleißenstadt« stellt sich später als eine Kantate auf Leipzig und seinen edlen Rat vor. Leider ist diese wie manche andere derartiger Musiken verloren gegangen.

52.

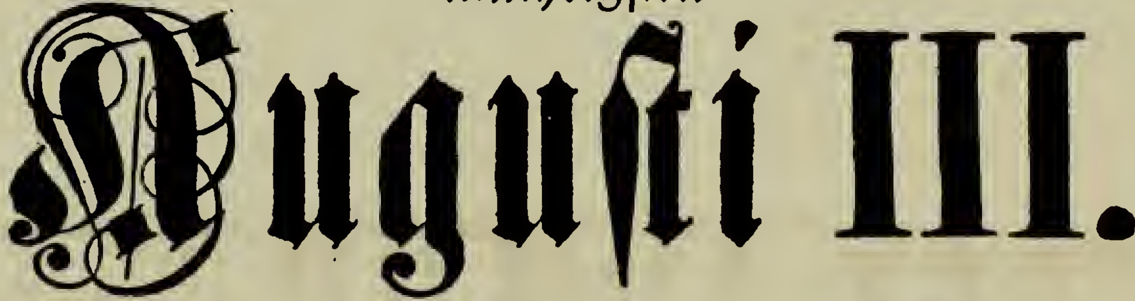
Für akademische Feiern und Festakte in Leipzig komponierte Bach eine Anzahl von Kantaten. Zunächst zum Namenstage des seinerzeit berühmten Philosophen Dr. August Müller in Leipzig das »Drama per Musica«: Der zufriedengestellte Aeolus (1725, Picander). Hier stehen dem Meister offenbar »Mittel« zur Verfügung, er hat das Orchester schön beisammen — samt drei Trompeten und zwei Hörnern. Durch den auf allerlei heimliche und unheimliche Naturgewalten sich stützenden allegorisch-mythologischen Text wird er zu großartigen Tonmalereien

DRAMA
PER MUSICA,

Welches
Bey dem Allerhöchsten

Crönungs-Feste

Des
Aller-Durchlauchtigsten und Groß-
mächtigsten



Augusti III.

Königs in Pohlen und Chur-
Fürsten zu Sachsen,

in unterthänigster Ehrfurcht aufgeführet wurde
in dem

COLLEGIO MUSICO

durch
J. S. B.

Leipzig, den Jan. 1734.

Gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf.

TITELBLATT DES TEXTES ZUR BACHSCHEN KANTATE »BLAST LERMEN«

Nachbildung des Originaldrucks

angeregt; das wütet, heult, rast, flüstert, lispelt, besänftigt, schäkert! Mit einem kräftigen Vivat auf den »beglückt gelehrten« August schließt das Gartenfest, als welches wir uns die Feier zu denken haben. Bach verwendete das Werk in aller Eile auch zur Feier der Krönung seines Kurfürsten Friedrich August II. als Königs August III. von Polen 1734 »Blast Lärmen, ihr Feinde«.

Für die Universitätsaula bestimmt ist das Drama per musica zu Ehren Dr. Korttes 1726, der eine Professur erhielt. Unter den Klängen eines Marsches ziehen da die Akademiker in den Saal, und die etwas trockenen allegorischen Gestalten des Fleißes, der Ehre, des Glückes, der Dankbarkeit preisen den Gelehrten. Ein Anfangschor pompöser Art »Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten« erhält sein Gegenstück in einem frischen, schneidigen »Vivat«-Schlußchor. Die Kantate diente später auch der Feier des Namenstags seines Königs (»Auf, schmetternde Töne«).

53.

Damit kommen wir auf die Festmusiken zu Ehren des Königshauses, deren Besorgung ihm als Leiter des Telemannschen Musikkollegiums zustand. 1733 wird der Geburtstag des Kurprinzen mit dem Drama per musica »Hercules auf dem Scheidewege« (oder »die Wahl des Hercules: »Laßt uns sorgen«) gefeiert (Picander). Dieses blühende Werk

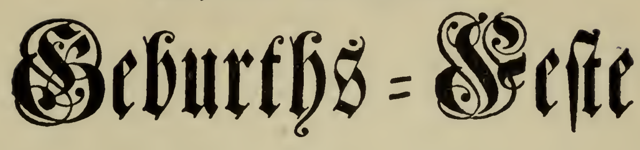
ist bis auf den Schlußchor und die Rezitative ganz ins Weihnachtsoratorium übergegangen.

Ein ähnliches ist der Fall bei der glänzenden Festmusik auf den Geburtstag der Königin (8. Dezember 1733), deren Komposition er erst tags vorher beendigte (»Tönet, ihr Pauken«).

Bei der »Cantata gratulatoria« zum 5. Oktober 1734 ging es, namentlich dem Textbuch nach zu schließen, etwas überhetzt her. Es war eine solenne Abendmusik der Studenten für die Allerhöchsten Herrschaften, und da wurde neben Pauken und Trompeten auch ein Doppelchor ins Treffen geführt, der festlich begann (»Preise dein Glücke«). Er wurde später dem »Osanna« der H-Mollmesse zu geeignet. Eine weitere Nummer der nicht ganz gleichmäßigen Musik ist im Weihnachtsoratorium verwendet. Unmittelbar darauf (7. Oktober) wurde im Collegium musicum der Geburtstag des Königs feierlich begangen. In dem Werke preisen unter feiner malerischer Zeichnung, deren technische Ausführung vom Meister sehr subtil angegeben ist, die vaterländischen Flüsse Weichsel, Elbe, Pleiße und — Donau (die Königin war österreichische Prinzessin) den Fürsten. Das Werk ist musikalisch außerordentlich blühend und reich. Der Picandersche Text müßte aber ziemlich neu gestaltet werden. Hier nur eine Probe dieses »Hofpoeten«. Die Elbe singt:

»Eh soll der Malabar / an meinen Ufern fischen:
Eh ich will ganz und gar / dich, theuerster Augustus, missen.«

DRAMA
PER MUSICA,
Welches
Bey dem Allerhöchsten



Der
Allerdurchlauchtigsten und Groß=
mächtigsten
Königin in Pohlen
und
Churfürstin zu Sachsen
in unterthänigster Ehrfurcht
aufgeführet wurde
in dem
COLLEGIO MUSICO
Durch
J. S. B.

Leipzig, dem 8. December 1733.

Gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf.

TITELBLATT DES TEXTES ZUR BACHSCHEN
KANTATE »TÖNET IHR PAUKEN«

Verkleinerte Nachbildung des Originaldrucks

54.

Solokantaten aus jener Zeit sind »Von der Vergnügsamkeit«, vielleicht für das häusliche Konzert bestimmt, »O holder Tag«, eine sehr anmutige Hochzeitskantate für Sopran aus Bachs letzten Jahren; sie wurde mehrfach mit neuem Text versehen und so reproduziert; sie preist mit Nachdruck die Musik gegenüber ihren Anfeindern aus dem »wissenschaftlichen« Lager. Eine italienische Solokantate mit Cembalo liegt vor in »Amore traditore«, die sich auffällig der italienischen Kammerkantate anschließt. Ein reizendes Kompromiß zwischen reichem Bachschen Gefühlsleben und romanischer Farbe und Duft stellt sich dar in der mit einer herrlichen Sinfonia ausgestatteten Soprankantate »Non sà che sia dolore«, deren Text ein weniger erfreuliches Kompromiß zwischen italienisch und deutsch vorstellt.

55.

Satirischer Tendenz sind zwei Kantaten. Der »Streit zwischen Phöbus und Pan« (»Geschwinde, ihr wirbelnden Winde«, Picander, 1731 oder 1732) hat seine Wurzeln in dem unerquicklichen Verhältnisse, in das der Meister durch bösartige Kritiken eines jungen Feder- aber nicht Orgelhelden, des schon genannten Scheibe, geraten war. Dieser hatte der Bachschen Musik Schwulst und Verworrenheit

vindiziert und, wie das ja heute gerade so noch geschieht, behauptet, die Musik sei auf Abwegen begriffen. Gegen diese Beckmessereien und ihren Urheber (»Mydas«, — der »lange Eselsohren« bekommt) wendet er sich in diesem phantasie= und geistvollen Musikturniere, in welchem zuletzt Momus erklärt:

»Du guter Mydas, geh' nun hin / und lege dich in deinem Walde nieder,
Doch tröste dich, du hast noch mehr dergleichen Brüder.
Der Unverstand und Unvernunft
Will jetzt der Weisheit Nachbar sein,
Man urteilt in den Tag hinein,
Und die so tun, gehören all' in deine Zunft.

(Zu Phöbus=Bach):

Ergreife, Phöbus, nun die Leyer wieder,
Es ist nichts Lieblichers als deine Lieder.«

Mit einem Preischor auf die Kunst, deren wahrhaftige Vertreter sich immerhin höhnen und meistern lassen dürften, da doch ihrem Werke selbst die Götter zugetan seien, schließt das an Humor reiche Werk, mit dem Bach in seinem Collegium musicum 1732 seinen Gegner abtat.

Als Bach mit den Jahren mehr und mehr eine geringschätzige Beurteilung der Musik und ihrer Jünger an den gelehrten Schulen in Leipzig und anderweitig zunehmen sehen mußte, wurde die Kantate wieder hervorgeholt und, wie bereits mitgeteilt (Bd. I), mit neuen »Spitzen« ausgestattet.

Als sehr gelungene »dramatische« Satire ist die Kaffeekantate (1732, Picander) zu bezeichnen, in welcher

der kurz zuvor aufgekommene und immer mehr überhand nehmende Luxus des »Koffeetrinkens« gegeißelt wird. Der »Vater Schlendrian« stellt seiner Tochter »Liesgen« nur dann einen Mann in Aussicht, wenn sie das Kaffeetrinken unterläßt. Bei Picander wirkt dies. Bach wählt aber eine delikatere Wendung: Lieschen streut heimlich aus: »Kein Freier kommt mir in das Haus, er hab' es mir denn selbst versprochen, und rück' es auch der Ehestiftung ein, daß mir erlaubet möge sein, den Coffee, wann ich will, zu kochen«. Mit dem Chorus «Die Katze läßt das Mausen nicht, die Jungfern bleiben Kaffeeschwestern« wird das Kaffeetrinken künstlerisch sanktioniert.

56.

Es verbleiben noch zwei Huldigungskantaten, beide von Picander verfaßt. Der ehemalige Lakai des Grafen Brühl war zum Reichsgrafen avanciert, und als solchem wurde ihm Wiederau als Lehen zugesprochen. Mit der reizvollen Kantate »Angenehmes Wiederau« wurde ihm gehuldigt; sie ist zum größten Teil übergegangen in die Johannesfestkantate »Freue dich, erlöste Schar«, deren Chor namentlich fesselt! — Endlich die Bauernkantate!

Ein Herr C. H. v. Dieskau, königl. polnischer und kurfürstlich sächsischer Kammerherr und Kreishauptmann des Kreises Leipzig, nahm nach dem Tode seiner Mutter die beiden Güter Kleinzschocher und Knauthain in Besitz, und am 30. August 1742 wurde,

wie die Leipziger Chronik von Schwartz ‹1747› berichtet, in Kleinzschocher mit großem Gepränge der Einzug des neuen Herrn gefeiert. Dieses Fest hat unsere Kantate verherrlicht. Verfasser des Textes war wiederum Picander. Da v. Dieskau als Kreishauptmann auch das Steuerwesen unter sich hatte und also der hohe Vorgesetzte des Dichters war, so liegt die Vermutung nahe, daß dieser sich gedrungen fühlte, die Festdichtung zu verfassen, Bach aber hat seinem allezeit bereiten Textlieferanten zu Gefallen die Komposition übernommen.

Die Personen des dramatischen Dialogs sind ein Bauernbursche und sein Schatz Mieke, den Anfang und Schluß bilden Liedchen der Landleute. Die Auffassung der Bauern und des Landlebens ist derbkomisch: wie schon bei Hans Sachs, so diente auch damals noch — in dem Zeitalter vor Rousseau — der grobe Bauer in der Dichtung lediglich als Gegenstand der Belustigung für den vornehmen Städter. Demgemäß durchziehen ländlich derbe Ausdrücke und Wendungen das Ganze. Im übrigen sind aber die Sprachformen die der Schriftsprache, nur im Anfange mischt der Dichter einige Formen der Leipziger Landmundart ein, um dadurch die Sprache als bäurisch zu charakterisieren. Hoch über dem platten Texte steht die Musik Bachs, welcher in humorvoller Weise ländliche Lieder und Tanzmelodien ‹Quodlibeteinleitung des Orchesters› zur Grundlage seiner Komposition machte und dadurch ein Vorbild gab, nach welchem ein echt deutsches Singspiel sich hätte entwickeln können.

VIII. Die Oratorien.

57.

Wir haben von Bach ein Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsoratorium. Ist die Kantate «nichts anderes als ein Stück aus einer opera», so ist es ganz in der Ordnung, wenn Bach, wie im Weihnachtsoratorium sechs, die Weihnachtshistorie nach Matthäus und Lukas behandelnde Kirchenkantaten unter jenem Namen zusammenfaßt. Freilich überwiegt die Betrachtung, und Bach läßt auch mancherlei »dramatische« Gelegenheiten unbenützt. Insoferne als in den Oratorien Züge aus den alten Volksschauspielen (Sinfonia mit »Hirtenmusik«, Baßrezitativ »Was Gott dem Abraham verheißen«, das in alten Liedern zum Lob des Hirtenstandes wurzelt, die Tenorarie »Frohe Hirten, eilt«, das »Kindelwiegenlied«: Schlafe mein Liebster usw., oder im Osteroratorium das Eilen der Jünger zum Grabe und die dramatische Szene daselbst, oder im Himmelfahrtsoratorium die Abschiedsklage und die anschauliche Haltung der musikalischen Ausdrucksmittel) neu aufleben, stellt sie Spitta nicht mit Unrecht mit den Passionen unter den Gesamtbegriff »Mysterien«.

Die sechs Kantaten haben zur Grundlage die Evangelien vom 1., 2., 3. Weihnachts-, vom Neujahrstag, vom Sonntag nach Neujahr und vom Epiphaniastag. Sie »handeln« also von der Geburt Christi, der Verkündigung derselben und der Lobpreisung durch die Engel, der Anbetung der Hirten; die 4. Kantate ist dem Namenstage Jesu, die 5. und 6. den Weisen aus dem Morgenlande und Herodes' Nachstellungen gewidmet.

Volkstümliche Grundlage bilden die Choräle. An erster Stelle steht das alte Lutherische »Kinderlied auf die Weihnachten«: »Vom Himmel hoch«, dann das alte deutsche »Gelobet seist du, Jesu Christ« und neben anderen, als ganz besonders bedeutungsvoll, das Gerhardtsche »Wie soll ich dich empfangen« tiefsinnig der »Passionsmelodie« (»O Haupt«) angeeignet. Es steht als erster einfacher vierstimmiger Choral in der ersten und als »figurierter Choral« am Schlusse der letzten Kantate, sorgt also für eine gewisse Einheitlichkeit der musikalischen Fassung. Die madrigalischen Stücke stammen von Bach und Picander her, die sich bemühten, auf Grund vorhandener Fest- und Gelegenheitskantaten geistliche Parodien zu schaffen. Am 8. Dezember 1733 führte Bach, wie schon angedeutet, im Collegium musicum zum Geburtstag der Königin ein »Drama per musica« auf, dessen Text er augenscheinlich selbst verfertigte, aus ihm sind zwei Chöre (»Jauchzet« und »Herrscher des Himmels«), sowie die Arien »Großer Herr« und »Herrscher des Himmels« im Weihnachtsoratorium

wieder verwendet. Picander dichtete zur Geburtstagsfeier des Kronprinzen am 5. September 1733 das Drama per musica »Die Wahl des Hercules«, Bach komponierte es und verwendete daraus einen Chor (»Fallt mit Danken«), vier Arien »Bereite dich, Zion«, »Schlafe, mein Liebster«, »Flößt mein Heiland«, »Ich will nur dir zu Ehren«, sowie ein Duett »Herr dein Mitleid« für das Oratorium. Von Picander ist jedenfalls auch gedichtet jene Gratulationskantate für den König, der am 5. Oktober 1734 Leipzig besuchte; ins Weihnachtsoratorium ist daraus übergegangen die Arie »Erleucht auch«. Die angeführten sich anpassenden Umdichtungen werden wohl die Urheber des Originals selbst besorgt haben. Es sei gleich weiter beigefügt, daß noch einige andre Stücke des Weihnachtsoratoriums in solchen festlichen Gelegenheitsmusiken wurzeln. Mit diesen Übertragungen hat der Meister wohl gewußt, was er tat, er, dem der Fürst nicht als Simplizissimusfigur, sondern als der weltliche Stellvertreter Gottes galt. Er rettete die vorüberrauschende Gelegenheitsmusik für die immer wiederkehrenden kirchlichen Zwecke.

Die Musik selbst ist im allgemeinen im edelsten Sinne volkstümlich und regt auch in vielen Dakapo-Arien eine weniger »geschulte« Hörerphantasie lebhaft an durch rhythmische, instrumentale und sonstige klanglich-charaktervolle Reize. Wir erinnern nur an Marias Wiegenlied, an die durch eine glänzend konzertierende Trompete ausgezeichnete stolze Arie »Großer Herr«, die in dem »arm auf Erden Gekom-

menen« den »starken König« feiert, an die kindlich-naive Echo-Arie, das innige Duett »Herr, dein Mitleid«, an die höfische, polonaisenhaft eingekleidete Arie »Nur ein Wink« (mit dem ausgeführten orchestralen »Aufzug« am Schlusse!), das dramatisch gehaltene Terzett, die wundersamen ariosen Rezitative (»Immanuel«, »So geht denn hin«, »Wohlan«), den rührenden einstimmigen Choral »Er ist auf Erden« mit seiner ans Herz greifenden Hoboe! Auch die Choräle haben einen eigenen, fröhlichen und doch traulichen Charakter. Und darüber erheben sich noch die prachtvollen, meist die polyphon ausgestattete Arienform aufweisenden Chöre mit glänzend konzertierenden Instrumenten, über alle aber das durch alle Welten hallende und rollende, grandiose »Ehre sei Gott« der Engelscharen.

Das Werk stammt aus dem Jahre 1734, also der, wie v. Winterfeld es ausdrückt, »reifsten, bildungskräftigsten Zeit« des Meisters.

58.

Aus der gleichen Zeitperiode (1736) wird das »Osteroratorium« stammen, dessen Dichter unbekannt ist, und das Bach wiederholt umarbeitete. Ursprünglich rein dramatisch gedacht und auch mit den Namen der »handelnden« Personen versehen, wurde es später mehr dem Kantatencharakter angenähert. Der dramatische Grundzug bleibt aber nichtsdestoweniger bestehen. Wenn sich dem Duett des

Johannes ⟨Baß⟩ und Petrus ⟨Tenor⟩, die zum Grabe eilen wollen, der Chor mit dieser Aufforderung anschließt, so kann dies als eine Art österlicher Ermunterung an die Gläubigen, sich anzuschließen, gedeutet werden, denn in einer Zeit, wo Krippenspiele und dergleichen Reste alter Mysterien in der Kirche verboten waren, konnte eine rein dramatisch-musikalische Darstellung — ohne Bibelwort, ohne Choral — leicht Bedenken erregen. Dies Wettlaufen, wobei natürlich Petrus als der zu spät kommende figuriert, hat ohnehin aus den Volksspielen einen »Heiterkeits«-beigeschmack. Im übrigen blieben die Szenen und Dialoge am Grabe unverändert. Das Werk ist sehr lebendig und frisch. Das erste ⟨*zweifellos* solistisch gemeinte⟩ Duett mit Chor steht in gewissem musikalischen Rapport zu dem glänzenden, eine gekürzte französische Ouvertüre bildenden Schlußchor. Einen tiefsinnigen Kontrast der Stimmung bringt namentlich die Tenorarie »Sanfte soll mein Todeskummer, nur ein Schlummer« ⟨von gedämpften Geigen und Flöten träumerisch umsponnen⟩ hinein mit der Bach so eigenen, stets neue Blüten und Reize entfaltenden Sterbenspoesie. Die einleitende, groß ausgeführte Sinfonia ⟨Lebhafter $^3/_8$-Takt, dann Adagio $^3/_4$⟩ steht mit dem Anfangschor musikalisch in Kontakt, so daß man von einer — Duett und Chor eingerechnet — großartig ausgeführten neueren italienischen Sinfonie sprechen könnte.

Das *Himmelfahrtsoratorium* mit dem kurzen, aber dramatisch ausgebeuteten Berichte der Evangelisten Lukas, Markus und der Apostelgeschichte

figuriert meist unter den Kantaten (»Lobet Gott in seinen Reichen«); es mag ebenfalls um 1736 entstanden sein; auch hier ist der Dichter des madrigalischen Textes unbekannt. Es ist strenger kirchlich gehalten. Der eingelegte einfache Choral (Mel. »Ermuntre dich«) hat, wie der figurierte Schlußchoral, mancherlei malerische Züge. In den Sologesängen, die instrumental charakteristisch fundiert sind, schweben uns Szenen vor. Die Abschiedsarie verwendete Bach für das Agnus Dei seiner H-Moll-Messe.

Der mit allen Mitteln des Chorsatzes und Orchesters arbeitende, klanggesättigte, hellstrahlende Einleitungschor ist in der Dacapo-Arienform gehalten.

IX. Die Passionen und Trauermusiken.

59.

Es ist eine im 12. Jahrhundert in der christlichen Kirche aufkommende und seitdem bestehende Sitte, die Passionsgeschichte nach den vier Evangelien in der Charwoche mit »verteilten Rollen« vorzutragen. Dies geschieht in der Weise des gregorianischen Gesanges, lateinisch, einstimmig. Einer der Geistlichen singt den erzählenden Teil, einer die Reden Christi, einer oder mehrere die Worte der übrigen auftretenden Personen, das »Volk« wird vom Chor repräsentiert.

Diesen Brauch behielt im 16. Jahrhundert die evangelische Kirche allgemein bei, nur wurde der Text verdeutscht, was auch oft zu leisen Änderungen des Choraltones führte. Von 1530 bis etwa Mitte des 18. Jahrhunderts herrschte die Sitte in der evangelischen Kirche, im Choraltone die Passionen zu singen — die stereotypen Formen derselben finden wir in unzähligen Gesangbüchern immer wieder abgedruckt. Das Singen ist ein Rezitieren auf bestimmten Tönen, nur bei Interpunktionszeichen, bei Schlußwendungen steigt oder fällt die Stimme nach den Regeln des Chorals; auch bei den sehr einfach mehr-

stimmig gesetzten »turbae« ‹Worte des Haufens, des Volks› bemerken wir nur selten eine ausgesprochen melodische Wendung in unserem heutigen Sinne. Der Evangelist singt Tenor, Christus Baß, die »ancillae« ‹Mägde›, »Pilati uxor« ‹Pilati Weib› — welche Benennungen beibehalten werden — wurden in der Regel für eine Altstimme gesetzt ‹in jener Zeit von Männerstimmen ausgeführt, wie heute noch in Italien›. Der Passionserzählung ging häufig ein Chor voraus, der dieselbe ankündigt, sie wurde beendigt durch einen solchen — meist einen Dankgesang mit einfachem schlichtem Text, der später sich zu motettenartigem Chorsatz auf einer Kirchenliedstrophe erweiterte.[1]›

Neben diesen choralischen Passionen fanden von der Wende des 15. und 16. Jahrhunders an Passionen in der Kirche Aufnahme, die durchaus mehrstimmig und motettenartig gehalten waren. In ihnen wird niemals einstimmig gesungen, die Einzelreden werden durch kleinere Stimmgruppen ausgeführt.

Eine dritte Form bildete die zwischen den beiden genannten stehende, in welcher der Evangelist einstimmig im Choralton rezitiert, vielleicht auch Christus, alles andere aber mehrstimmig komponiert ist.

Im 17. Jahrhundert bemächtigt sich allmählich die konzertierende Musik der Passionen. Noch nicht völlig ausgesprochen in den Passionen von Schütz, die zwar zumeist das Rezitativ statt des Choraltones,

---

1› Bis 1806 konnte sich eine evangelische Passion aus dem 16. Jahrhundert in Nürnberg erhalten!

aber noch keine Instrumentalmusik und Begleitung aufweisen, aber in seinen »Sieben Worten Christi«, die einen Teil der Passion behandeln, treffen wir schon Instrumental=»Symphonien«.

Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts stoßen wir auf verschiedene Mittel, der Passion die Arie zu gewinnen, die natürlich zu jener Zeit nicht die spätere ausgeführte Form zeigt, sondern mehr unserer Liedform entspricht. Die Gratiarum actio, schon länger als »Danksagungsliedchen« behandelt, wird mit Instrumentalbegleitung versehen; wir finden ferner Kirchenlieder, die nach Art der Arie von einer Diskantstimme (mit Begleitung von Instrumenten) gesungen werden sollen, was in dieser älteren Passion jedenfalls die ganze Gemeinde tat. Es steht fest, daß schon bei den choralischen Passionen die Gemeinde dazwischen Kirchenlieder sang. Mit dem Eindringen der Konzertmusik wurde der Kirchenliedergesang mehr und mehr arienmäßig gestaltet, das Mitsingen der Gemeinde fällt allmählich fort.

Nun sehen wir verschiedene Komponisten bemüht, die Passion ganz der geistlichen Oper, dem Oratorium, zu gewinnen. Im »blutigen und sterbenden Jesus«, im »weinenden Petrus (Keiser 1711) haben wir geistliche Opern in mehreren Aufzügen, denen der rezitierende Evangelist und der Choral genommen sind. Sie bestehen ausschließlich aus freier Dichtung.

Des Brockes Dichtung »Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den vier Evangelisten in gebundener Rede vorgestellt« (1712)

wurde von Keiser, Telemann, Händel u. a. komponiert. Hier ist zwar der Evangelist beibehalten, aber die Worte sind umgedichtet.

60.

Diese Art Behandlung der Passion hat im allgemeinen nachteilig auf die kirchliche Verwendbarkeit derselben gewirkt, es mußte neben dem Bibelwort das volkstümliche Element, wenn man es nicht ganz ausmerzte, die schwerste Einbuße erleiden: das Kirchenlied. Wo es weiterhin noch beibehalten wird, spielt es eine höchst »verlegene« und klägliche Rolle, wie etwa in dem hierher gehörigen »Tod Jesu«, einer Passionskantate von Ramler und Graun ‹1756›.

Wir haben da die vollständige »Verwälschung« der deutschen Passion vor uns.

Dem Genius Bachs war es vorbehalten, einesteils all die verschiedenen brauchbaren, um die Passion herum aufgehäuften disparaten musikalischen Elemente zu verschmelzen und zu einer höheren Kunstform zu vereinigen; andernteils mit einzigartiger großartigster Wirkung zu Ehren zu bringen: den deutschen Geist, der schon im 16. Jahrhundert sich mit innigster, rührendster Liebe in die künstlerische Fassung der Passion versenkt hatte, um so erstehen zu lassen: die große Passion des 18. Jahrhunderts, »diese urdeutsche Kunstschöpfung, von keiner andern Nation gepflegt, von keiner andern auch nur entfernt verstanden, von keiner annähernd erreicht.«

Bach stellte die Passion ganz auf nationalen Boden: das deutsche Bibelwort, welches für ihn unantastbar ist, und das deutsche Kirchenlied bilden den Kern der Passion. Ersteres wird — abgesehen von den mehrstimmig behandelten »turbae« — in dramatisch-rezitativischem Stile, der auch den ariosen Ausdruck sich angeeignet hat, mit verteilten Rollen wiedergegeben.[1] Dazu tritt die madrigalische Dichtung.

Johann Sebastian Bach soll fünf Passionsmusiken hinterlassen haben. Von diesen erhielt Philipp Emanuel Bach die Partituren der Matthäus- und Johannespassion, welche dieser berühmteste Sohn des Meisters sorgsam hütete. Drei Passionsmusiken, eine nach Markus, eine nach Lukas, sowie eine von Picander frei den Bibelberichten nachgedichtete, mehr lyrisch als dramatisch behandelte, kamen in den Besitz des genialsten, aber auch unsteten, »mehr und mehr verwildernden« Sohnes Wilhelm Friedemann, der sie verschleuderte. — Die nach Lukas vermeint man in dem in der Bachausgabe veröffentlichten Werke wiedergefunden zu haben. Sie ist aber, wie schon Mendelssohn vermutete und neuerdings namentlich E. Prieger nachzuweisen versuchte, sicherlich unecht. Einen derartig unbeholfenen und unreinen Satz, wie ihn da die Choräle aufweisen, würde Bach selbst als Sextaner nicht geschrieben haben. — Von der nach

1) Es sei auf Heuß' »Bachs Rezitativbehandlung usw.« (Bachjahrbuch 1904) verwiesen.

Markus wissen wir nur, daß Bach hier eine Anleihe von zwei Chören und drei Arien aus der »Trauerode« auf den Tod der glaubenstreuen Königin Christiane Eberhardine von Polen ‹Sachsen› aus dem Jahre 1727 machte.

61.

Die Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes ist jedenfalls schon am Karfreitage 1723 zuerst aufgeführt worden. Die ersten Entwürfe der Komposition gehören noch in die letzten Jahre der Köthener Zeit des Meisters ‹also 1720—22›, die Hauptarbeit ins Jahr 1723.

Den etwas einförmigen Bericht des Johannes gestaltete der Meister mit Erfolg dramatischer durch Herübernahme zweier Episoden aus dem Evangelium des Matthäus. Die Choräle suchte er sich wie gewöhnlich selbst zusammen. Für einige Texte der »madrigalischen« Stücke — speziell für die Arien — gab ihm der geübte und viel komponierte Passionsdichter Brockes eine geeignete Vorlage, deren nicht selten unschöne Bilder und krasse Ausdrücke Bach taktvoll milderte; für andere madrigalische Stücke hat er sich den Text aus dem Schatze kirchlicher Sprüche, Gebete, kirchlich-volkstümlicher Gepflogenheiten wohl selbst zusammengestellt, so das an den achten Psalm anknüpfende Eingangsgebet in dem ersten gewaltigen Chor, der, wie Ph. Spitta treffend bemerkt, die höchste Majestät wie die tiefste Erniedrigung in ein Bild zusammendrängt. Oder jene

an die, lange Zeit in der evangelischen Kirche bestehende, Zeremonie der Grablegung Christi anknüpfende Schlußchorarie »Ruhet wohl, ihr heiligen Gebeine«, deren Text sich ganz ähnlich in den verschiedensten evangelichen Kirchenmusiken jener Zeit findet, wo er noch, wie auch in späterer Zeit, die Überschrift zeigt »Bei dem Grabe Christi«. Auch die Sitte, daß dieser Abschieds-(Grab-)Arie am Grabe Christi — im Chorraum der Kirche — ein Gemeindelied folgt, hat Bach in seinem Schlußchoral beibehalten. Er wählte nur nicht das meist übliche »O Traurigkeit, o Herzeleid«, sondern »Ach Herr, laß dein lieb Engelein«, das zugleich als eine Art »Schlußgebet« dem »Eingangsgebet« gegenübergestellt ist.

An der Komposition hat der Meister mehrfach Änderungen vorgenommen. Er hat Chöre, die für die Johannespassion bestimmt waren, in der ersten Aufführung der Passion vermutlich gar nicht zu Gehör gebracht und sie bald an anderer Stelle verwendet (wie z. B. »O Mensch, bewein dein Sünde groß«, das jetzt den Abschluß des I. Teiles der Matthäuspassion bildet). Verschiedene dramatisch wirkungsvolle Arien hat Bach bei der zweiten Aufführung der Johannespassion ganz beseitigt, bei einer dritten Aufführung hat Bach statt der Matthäusepisode (Zeichen beim Tode Christi usw.), die er bei der zweiten Aufführung eingefügt hatte, eine leider völlig verloren gegangene Instrumentalsymphonie eingeschoben, bei einer vierten Aufführung stellte er wieder die vorige Anordnung her.

Man ersieht daraus, daß dem Meister das Werk nicht auf einen Wurf gelang. Aber wir haben doch in der Johannespassion ein Werk der höchsten Meisterschaft Bachs. Trotz der größeren Einfachheit der Mittel gegenüber der Matthäuspassion steht sie an Tiefe des Ausdrucks, dramatischer Spannkraft (deren sie nach Spitta fast zu viel besitzt — man beachte z. B. die trotz einiger Breite höchst schlagfertigen, realistischen und unheimlich fanatischen Judenchöre!) der Matthäuspassion nicht nach. Die Beredtheit, lyrische Innigkeit, Kraft und Zartheit der Choräle wird von der Matthäuspassion nicht übertroffen, die allerdings den kunstgeübteren, treffsichereren Meister offenbart.

62.

Die »große« Passionsmusik nach Matthäus wurde 1729 am Karfreitage erstmalig aufgeführt, später wohl mannigfach wiederholt, dann vergessen und endlich nach langem Schlummer 1829 von dem jungen Mendelssohn zu neuem Leben erweckt.

Den deutsch volkstümlichen Boden gewahren wir auch hier. Das deutsche Kirchenlied ist in 15 Strophen vertreten, von denen fünf nach der für die Passionszeit typisch gewordenen Melodie »O Haupt voll Blut und Wunden« gesungen werden, die bei Bach eine immer herzergreifendere harmonische Behandlung erfährt; drei entstammen dem Passionsliede »Herzliebster Jesu« von Heermann mit der Crügerschen eindringlichen Melodie, zwei dem



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT ⟨REINSCHRIFT⟩

Verkleinerte Nachbildung einer Probeseite aus der »Matthäuspassion«

P. Gerhardtschen Passionsgesang »O Welt, sieh hier dein Leben« der mit der alten Volksweise »O Welt (»Innspruck«) ich muß dich lassen« verbunden ist. Drei Melodien sind nur einmal verwendet. Diese Choräle treten vermöge ihrer Stellung und Beziehung zum übrigen sehr oft mit dramatischer Wirkung ein.

Zwei der Melodien, »O Mensch, bewein« (Schlußchor des ersten Teils)[1]) und »O Lamm Gottes«, (Eingangschor) treten im Schmucke einer Kunst auf, die Bach wohl allein eigen ist. Spitta sagt mit Recht, diese zweite, einfache Melodie vom 27 Takte langen Orgelchoral (wie ihn Bach in seinem Orgelbüchlein bearbeitet hat), derart zu erweitern, wie es in jenem gigantischen Chor geschieht, dazu bedurfte es einer Kraft, die in ähnlichen Fällen, wie wir z. B. bei Ausbildung der symphonischen Form sehen, nicht einzelnen Künstlern eignet, sondern der Kunstvertreter von Generationen bedarf.

Die Bachsche Passion zeigt Züge, die darauf hinweisen, wie die Natur des Meisters mit dem »Empfinden, Tun und Denken des Volkes aufs innigste verwachsen war«, sie stützte sich auf eine mehr als hundertjährige Familientradition, die im »unausgesetzten, ausschließlichen Verkehr mit dem Leben des Volkes gegründet und gefestigt war«. Hier werden wir gleich im Eingangschor an einen volkstümlichen

[1]) Der übrigens erst bei der Umarbeitung der Matthäuspassion 1740 in diese aufgenommen wurde an Stelle einer Kirchenliedstrophe »Jesum laß ich nicht von mir«. Vor 1727 befand er sich an der Spitze der Johannispassion.

Brauch erinnert. Das »Passionsspiel« wurde in der Kirche begonnen oder vorbereitet, sein eigentlicher Kern bestand in einem Aufzuge nach einem erhöhten Platze, dem Kalvarienberg. Dieser Aufzug liegt dem Eingangschor als poetische Idee zugrunde. Es ertönen klagende Gesänge, man sieht die verschiedenen biblischen Personen, durch Kleidung usw. kenntlich gemacht, in bestimmter Reihenfolge vorüberziehen; in der Musik sind durch die Zwischenspiele zwischen den Chören die »Stationen« angedeutet; der sich mühsam vorwärts schleppende und immer wieder zurücksinkende Kreuzträger blickt aus dem rhythmisch so überaus beredten Basse, der sich wie ein Stachel in unser Gemüt bohrt.

Jenes wundervolle Tonbild bei der Gefangennahme Jesu: »Mond und Licht sind vor Schmerzen untergangen«, stützt sich auf einen Empfindungsreichtum, den das deutsche Volkslied in mannigfacher Weise zum Ausdruck bringt, z. B.:

Christus der Herr im Garten ging,
Sein bittres Leiden bald anfing,
Da trauert Laub und grünes Gras,
Weil Judas seiner bald vergaß.

Auch die naive Volkstümlichkeit, wie sie sich in den Passionsschauspielen oft weit über Gebühr Raum geschaffen hatte, ist in der Passion angedeutet. Hier ist z. B. das den Hahnenschrei imitierende Rezitativ des Evangelisten der künsterische Reflex eines bei den alten Passionsschauspielen mit Behagen erwarteten Momentes: entweder durch einen geschickten

Fistelsänger oder auf einem Rohr der Hoboe wurde an der betreffenden Stelle der dreimalige Hahnenschrei täuschend nachgeahmt.

Bach verwendet zwei Chöre und zwei Orchester mit höchstem Feingefühl. Die Chöre stehen sich gegenüber, lösen sich ab, treten zusammen, wie es ihre symbolische Bedeutung (die »Sioniten« und die »Gläubigen«) erheischt. An der Spitze der einzelnen Stimmen stehen deren Vertreter, die im Namen ihrer Gruppe die lyrischen Solopartien singen.

Ein gutes Stück des Dramas steckt in der musikalischen Behandlung des Passionsberichts und es wurde von der lebensvollen Darstellung der Evangelistenerzählungen schon wiederholt gesprochen. Das »Rezitativ« zeigt auch bei den verschiedenen auftretenden Personen gewisse dramatische Nuancen. Jesu Worte sind durch den Klang des Streichquartetts wie mit einem Heiligenschein umgeben, wie v. Winterfeld schön sagt. Auch die musikalische Behandlung der »Turbae« ist von einer dramatischen Schlagkraft, daß man mehr einen dramatischen, denn oratorienhaften Eindruck erhält.

Es sei nur auf das zweimalige, das zweite Mal aufgeregter (um einen halben Ton höher erklingende) »Kreuzige«, auf das haßgetränkte »Sein Blut«, das feierliche Überzeugtheit und innige Anteilnahme ausdrückende »Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen«, das schauererregende »Barabbam« hingewiesen.

Die noch in Betracht kommenden sogenannten »madrigalischen« Bestandteile erstrecken sich auf die

freien Texte, an denen neben dem Dichter Picander auch Bach selbst Anteil hat.

Der Eingangschor »Kommt, ihr Töchter« ist eigentlich nur die kostbare Fassung für das Kirchen=lied »O Lamm Gottes«. Das Tenorrezitativ »O Schmerz« dreht sich um das vom Chor eingestreute Kirchenlied »Herzliebster Jesu« (»Was ist die Ur=sach«). Die übrigen Chöre sind von einer »fast liedhaften« Einfachheit. So ist das »Gute Nacht« (mit Rezitativ einzelner Stimmen) am Grabe von jener innigen Gefühlswärme, die sich jedem ganz unmittelbar mitteilt; so zeigt die darauffolgende Chorarie »Wir setzen uns mit Tränen nieder« in einfacher Form »eine Mischung von Seligkeit und Schmerz, wie sie nur Bach zu Gebote stand« (Spitta).

Nichts anderes als eine zusammengezogene Chor=arie ist auch jenes mit einfachen Mitteln eine der erschütterndsten Wirkungen hervorbringende Chor=stück von elementarer Gewalt »Sind Blitze, sind Donner«.

Wir kommen zu den Sologesängen, zu den »Ariosos« und »Arien«. Die ersteren berührten wir schon. Unter diesen kleinen Gebilden treffen wir Perlen musikalischer Lyrik. Wir erwähnen nochmals das »Ach, Golgatha«, das zarte »Wie=wohl mein Herz in Tränen schwimmt«, das innige »Er hat uns allen wohlgetan«, das »Am Abend, da es kühle war« mit seiner einen Dämmerungs=schleier um die Singstimme webenden Begleitung,

das »Du lieber Heiland du« mit seinen tränenweichen Flöten.

Betrachten wir die Arien der Passion, so müssen wir gegenüber vielen anderen Werken des Meisters betonen, daß plastischere, uns zugänglichere nicht oft anzutreffen sind. Leider bekommt man viele nie zu hören; man sieht hier noch heute nicht selten in brutaler Einbildung den Meister mit einem »Zopf« versehen und — schneidet denselben ab!

Von den Arien sind drei dem Sopran, vier dem Alt, drei dem Tenor, vier dem Baß zugewiesen; das Duett für Sopran und Alt »So ist mein Jesus nun gefangen«, zu dem der Chor herbeigezogen ist, berührten wir schon.

Sie atmen alle Trauer und Zerknirschung und doch — welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, welcher Wechsel der musikalischen Farben! Es seien herausgehoben die Sopranarie »Blute nur«, hinter der sich vielleicht ähnlich wie im Eingangschor eine altdeutsche Marienklage verbirgt, ferner die von einem Bachisch-innigen Orchester getragene Baßarie »Mache dich, mein Herze, rein«.

Manche der Arien sind durch Herbeiziehung des Chors oder konzertierender Soloinstrumente oder beider höchst lebensvoll und dramatisch gestaltet; die Altarie »Erbarme dich« trifft mit ihrer Soloviolline ins innerste Herz; auch die Baßarie »Gebt mir meinen Jesum wieder«, die wir uns dramatischerweise von einem der an Jesu Schicksal angstvoll-innigen Anteil nehmenden Jünger gesungen denken

müssen, ist mit einer konzertierenden Solovioline, die Baßarie »Komm, süßes Kreuz« mit einer konzertierenden Gamba ausgestattet; die Altarie »Sehet, Jesus hat die Hand«, stützt sich auf Matth. 23, 37; sie wendet sich an die »verlassenen Küchlein«, sich in Jesu Schutz zu begeben, die Gemeinde der Gläubigen unterbricht den Gesang mit dramatisch wirkenden Fragen; mit der Altarie »Ach, wo ist mein Jesus hin« ist der Chor, welcher Bibelworte (Hoheslied 5, 17) singt, dramatisch höchst reizvoll verbunden; in die Tenorarie »Ich will bei meinem Jesu wachen« wird der Chor, der in seinen »mild wiegenden« melodischen Gängen mit größter kontrapunktischer Kunst das »Einschlafen der Sünden« malt, in einem Maße verflochten, daß man sie füglich einen Chor mit »konzertierendem Tenor« (neben einer mit diesem alternierend konzertierenden Hoboe) bezeichnen könnte.

Das Orchester ist in seiner Einfachheit sehr vielfarbig, es zeigt oft Kombinationen von Instrumenten, vor denen eine spätere Zeit noch zurückschreckt. Man vergleiche die Anwendung der Oboe da caccia in »Ach Golgatha«, das Zusammenstellen von zwei solchen Instrumenten und einer Flöte zur Begleitung der Sopranarie »Aus Liebe will mein Heiland sterben«, die gemischten Klangfarben in dem Duett »So ist mein Jesus«. Die sich wie hier so anderwärts häufig an eine im Texte angedeutete romantische Naturstimmung anschließende Instrumentierung — ein wesentlicher Zug deutscher Musik — setzt Bach in direkte Be-

ziehung zu C. M. v. Weber und unsere moderne Kunst. Dabei ist sein Orchester in der Passion mit Rücksicht auf die kirchliche Sitte in der stillen Woche ein beschränktes — ohne Blech=Blasinstrumente — und es entzieht sich heute sehr häufig unserer Kenntnis, in welchem Maße und in welcher Abwechslung die Orgel ihre Farben dazu geliefert hat.

63.

Im Herbst des Jahres 1728 erhielt der Meister die Kunde von dem Hinscheiden seines Mäcenas, des Fürsten Leopold von Koethen. Hierzu komponierte er eine feierliche doppelchörige Trauermusik, von der Forkel, der Besitzer der Partitur, schwärmt. Sie ist verloren gegangen, es steht aber seit Rusts Nachweis (in der Bachgesamtausgabe) zweifellos fest, daß Bach hiezu Teile seiner Matthäuspassionsmusik benützte, der Textdichter Picander mußte sich hiernach richten.

Ein ähnliches Verhältnis waltet zwischen der Musik, die Bach auf einen Gottschedschen Text gelegentlich des Ablebens der unglücklichen, edlen, glaubensstarken Kurfürstin und Königin Eberhardine von Sachsen=Polen 1727 komponierte, und der verloren gegangenen Markuspassion. Diese »Trauerode« ist eines der vorzüglichsten Kantatenwerke des Meisters. Von pathetisch großer Haltung ist der erste Chor, von innig=liedmäßigem der letzte, von reichem dunklem Kolorit das sehr malerisch verwendete, mit Gamben und Lauten vermehrte

Orchester, die Sologesänge haben einen sprechenden Ausdruck. Es steht außer Zweifel, daß Bach den Anfangs- und Schlußchor, sowie drei Arien in der Markuspassion, die 1731 zuerst aufgeführt wurde, aus jenem »Tombeau«, wie Bach der Sitte gemäß seine Trauermusik bezeichnete, wieder verwertete.

X. Bedeutung und Verwendung des Kirchenlieds ⟨Chorals⟩ in der Kirchenmusik.

64.

Die Bachsche Kirchenmusik wird vom Kirchenlied getragen. Es ist ihm musikalisches Leitmotiv im allgemeinen und besonderen Sinn. Die Kirchenlieder verordnete in früheren Zeiten der Kantor, welcher ähnlich wie der Geistliche in seinen Evangelien- und Episteltexten, an die kirchliche Zeit, an das de tempore gebunden war. Aus einer für dieses und jenes Fest, diesen und jenen Sonntag vorliegenden, von der Perikope abhängigen Gruppe von Liedern wählte der Kantor die Gemeindelieder für den allgemeinen Gesang, wie für seine Kantate. Wir wissen, wie eifersüchtig Bach über diesem Rechte wachte, und wie er die Anmaßungen des Predigers ⟨dem heute im allgemeinen mehr wie ehemals sowohl die Übersicht über Lieder ⟨und Melodien!⟩ als die Begeisterung und das Interesse für das Gesangbuch und die Musik nur selten im wünschenswerten Maße zu eigen ist[1]⟩ zurückwies.

---

[1]) Ausnahmen wie die Namen eines Johannes Zahn oder eines Köstlin, denen aus der »Laienwelt« — v. Winterfeld,

Wir haben schon beobachtet, wie in den Kantaten und Passionen das Kirchenlied trotz der oft überragenden Hauptchöre die eigentliche musikalische Seele bildet, wie von ihm alle Strahlen ausgehen. Manche Kantaten behandeln ausschließlich das Kirchenlied und stützen sich auf das Thema des »Chorals«, das sie meist in geistvoll psychologischer Weise an der Hand der einzelnen Strophen unter Anwendung der verschiedensten musikalischen Formen »variieren«. Und von diesem archimedischen Punkte aus, den der Meister gewonnen hatte, konnte er

v. Tucher usw. oder v. Liliencron mindestens die Stange halten, beweisen nichts gegen die Regel. Wo die Theologen Interesse für kirchlich-musikalische »Kunst« betätigen, geschieht dies häufig in durchaus einseitiger und engherziger Weise. Viele von denen, die gar keine Beziehungen zur Kunst haben, wollen ganz genau wissen, welche »Kunst« in die Kirche paßt. Von Manchen wird die heutige, häufig sehr einseitige Bachbegeisterung nur zu einer Art Kirchenstütze benützt, ohne daß die Kirche etwas dafür leistet. Die Bachbegeisterung der Kirche würde sich am aufrichtigsten darin dokumentieren, daß man wieder trachtet, einen tüchtigen, materiell unabhängigeren Kirchenmusikerstand zu bekommen, der da nicht bloß seinen Mendelssohn, sondern auch seinen Wagner, Liszt, Reger kennt und liebt, ganz wie Bach seine alt- und neuitalienische Kirchenmusik und Oper (vielleicht sogar seinen Hasse und die Dresdner Liederchen!!), einen Kirchenmusikerstand, der es auch einmal riskieren darf, ganz wie Bach und mancher alte Kantor mit diesem oder jenem Kirchenpäpstlein sich auseinanderzusetzen. Wo Widerspruch ist, da ist Leben, und der regt sich erst, wenn wirklich »Kräfte« vorhanden sind. Vorläufig reden eben die meisten Kirchenmusiker wie der »Herr Pfarrer«. Leider auch wird in unsrer Zeit das Reden immer mehr eingeschätzt als das — Pardon! — »Arbeiten«.

unter Umständen wie in einzelnen Solokantaten oder in »Es ist gewißlich« oder »Ein Herz, das seinem Jesum« oder im Osteroratorium auch auf die materielle Mitarbeiterschaft des Chorals verzichten.

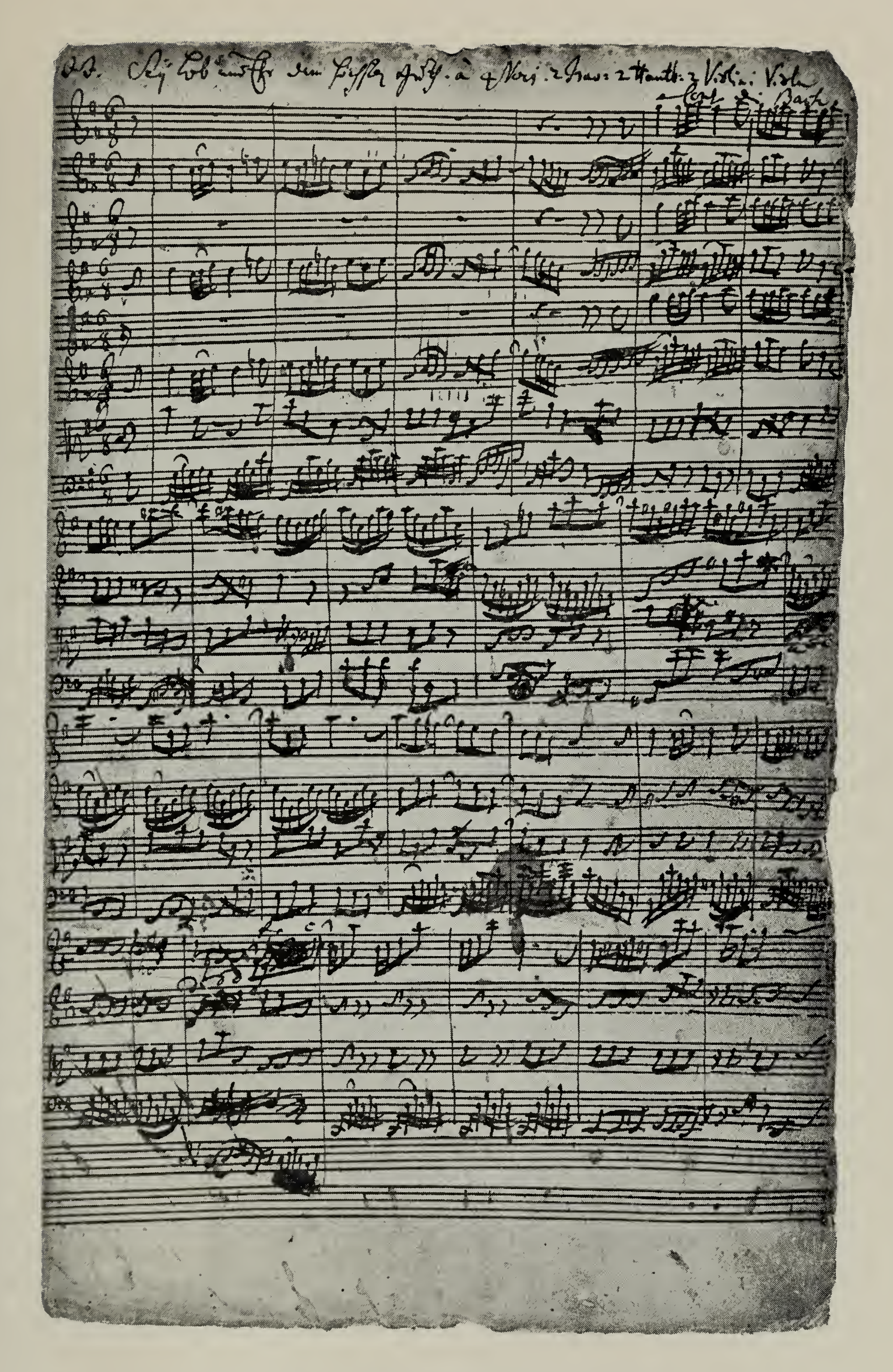
65.

Wir wollen nun noch eine kleine Exkursion in das Gebiet der Benützung des Kirchenlieds als eines »Leitmotivs« im besonderen versuchen.

Dasselbe durchzieht, wenn wir das ganze Gebiet des kirchenmusikalischen Schaffens Bachs überblicken, alle musikalischen Formen und ist so auch wieder formbildend. Nicht gerade immer, wie wir bereits feststellten, in dem es als Ganzes und in einfacher Form (»würdig« nennt man das in einer gewissen Theologensprache) bearbeitet wird, sondern auch, indem es als Träger einer Idee, als eine Art Symbol, auch als eine Art Reminiszenz bruchstückweise (motivisch) verwendet und in seinem »würdigen« Charakter durch allerlei Künste derart modifiziert wird, daß es sozusagen in vielen, auch weniger »würdigen« Farben schillert. Ich kann das hier nur andeuten. Es kommt hier nicht in Frage, wie Bach bei einzelnen Liedstrophen die Kirchenmelodie durch freies Rezitativ ersetzt (Kantate »Sei Lob und Ehr« oder »In allen meinen Taten«) oder durch Arien (»Was mein Gott will«), die vielleicht einige Anklänge an die Melodie aufweisen. Wir haben aber schon gesehen, wie sie ins Rezi-

tativ z. B. als Oberstimme oder grundliegender Baß eingreift, und wir können sie auch arios ins Rezitativ eingearbeitet finden (»Denk nicht in deiner Drangsalshitze«) oder zur Arie (»Man halte nur« in der Kantate »Wer nur den lieben Gott«) oder zum ausgeführten Duett entwickelt (»Gedenk« in der Kantate »Nimm von uns« oder »Herr Gott Vater« in »Wer da glaubt«; interessante Beobachtungen gewährt das Duett »Ach Herr« in »Herr Jesu Christ, du«).

Einzelne Melodiezeilen bilden in der Verkleinerung das immer wiederkehrende leitmotivische Fundament durch Rezitativ und Choral hindurch (»Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut« in der Kantate »Ach Gott, wie manches Herzeleid« oder im Tenorrezitativ der Kantate »Du Friedefürst«). Wir begegnen gewichtigen Verszeilen mit ihrer Melodie innerhalb freier Arien (»Ich will auf den Herren schauen« in der Kantate »Wer nur den lieben Gott«) oder auch am Schlusse des Rezitativs oder der Arie (»Der Herr ist noch« — »Wenn Trost und Hilf« in der Kantate »Sei Lob und Ehr«) oder in der Tenorarie »Jesus nimmt die Sünder an« der Kantate »Herr Jesu Christ, du« als eine Art phantasie-anregenden, kraftspendenden Refrains. Oder auch: in dem musikalischen Schluß-»zitat« »Was Gott will, das geschieht« der Sopranarie in der Kantate »Was willst du dich betrüben« wird auf die Quelle der kirchlich-musikalischen Phantasie hingewiesen. Es kommt ferner der Fall vor, daß Bach,



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT

aus der Kantate »Sei Lob und Ehr'«

Original im Besitz von Breitkopf & Härtel, Leipzig

wo in einem madrigalischen Text eine Sentenz aus einem Kirchenliede eingeflochten ist, wie in der Baßarie der Kantate »Was Gott tut« I. (B-dur), die zugehörige Melodie deutlich durchblicken läßt (»Meinen Jesum laß ich nicht«). Und wenn es im Rezitativ einer Weihnachtskantate heißt: »Die Engel . . . erfüllen nun die Luft im höhern Chor«, so ertönt von da an durch das ganze Stück im Orchester der Weihnachts-Choral »Das neugeborne Kindelein« (gleichnamige Kantate)!

66.

In den Kantaten, die ausschließlich auf dem Kirchenlied basieren, und die nach dieser Richtung eine eigene Untersuchung[1]) benötigen, ist Bachs Genie unerschöpflich im melodischen Ausbeuten des Kirchenlieds. Im Hauptchor der Kantate »Sei Lob und Ehr« stoßen wir auf eine tanzartige orchestrale Einkleidung der ersten Melodiezeile, und in dieser leichten, farbigen Gewandung durchtanzt die Engelsgestalt den ganzen ersten Chor (Notenbeilage IX, 1).

Wie die Bachsche (hier an die horribile dictu! lustigen Wiener Meister stark hinstreifende) charakter-

[1]) Diese dürfte wenig das Wohlgefallen Schweitzers erregen, der da S. 618 bei einer einfachen (zwar »geistreichen«, aber ihn »künstlerisch nicht befriedigenden«) Paraphrasierung der Melodie den ungeheuerlichen Satz aufstellt, daß Bach »die Choralweise in dieser Art sonst nicht antastet«!

volle »Variation« sich weiterhin am Kirchenlied betätigt, sollen noch drei Beispiele andeuten:

a) die Gestaltung der Melodie »Vater unser« im $^3/_4$-Takt (Notenbeilage IX, 2),

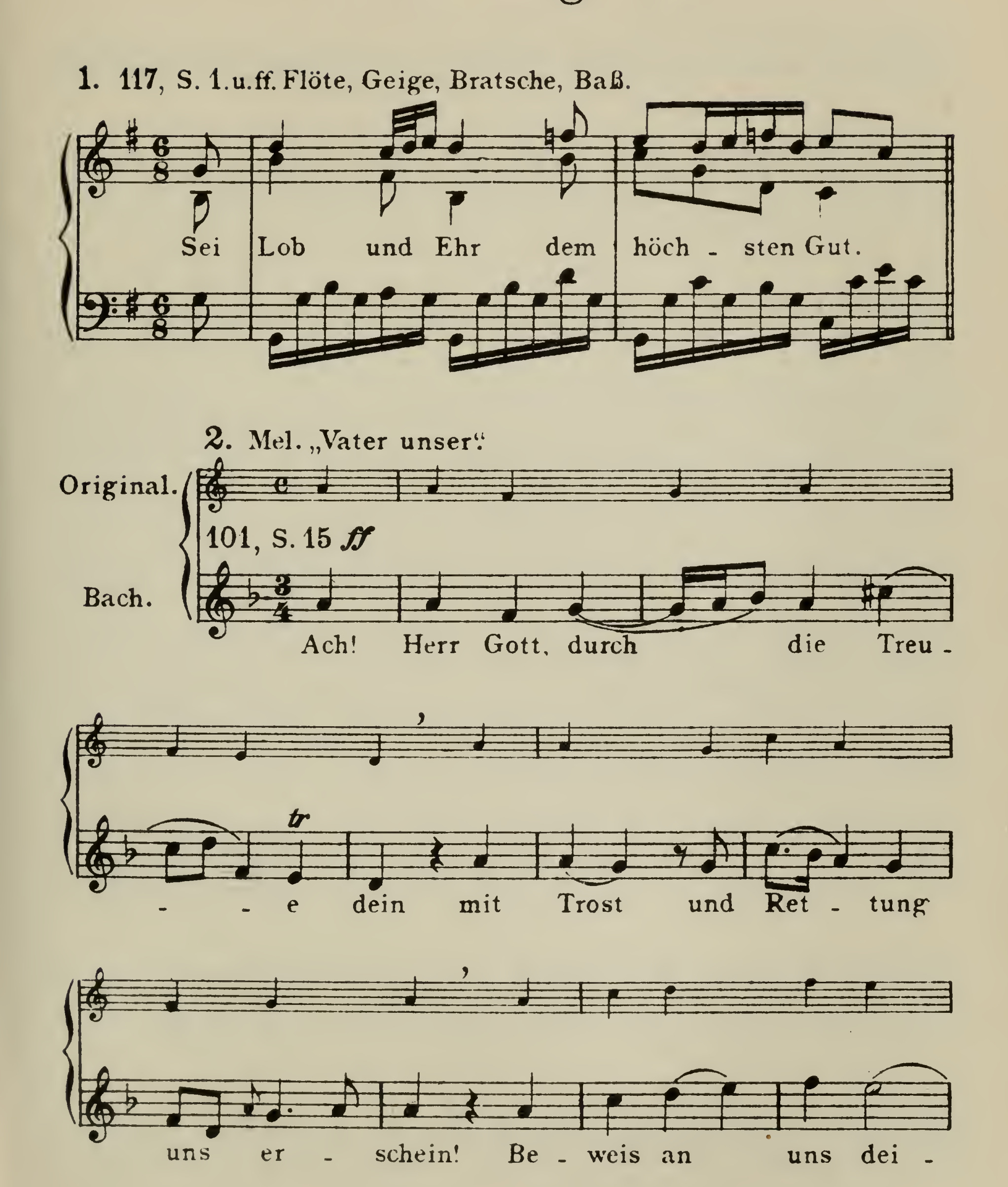
b) die »Variation« der Melodie »O Gott du frommer Gott« (Notenbeilage IX, 3),

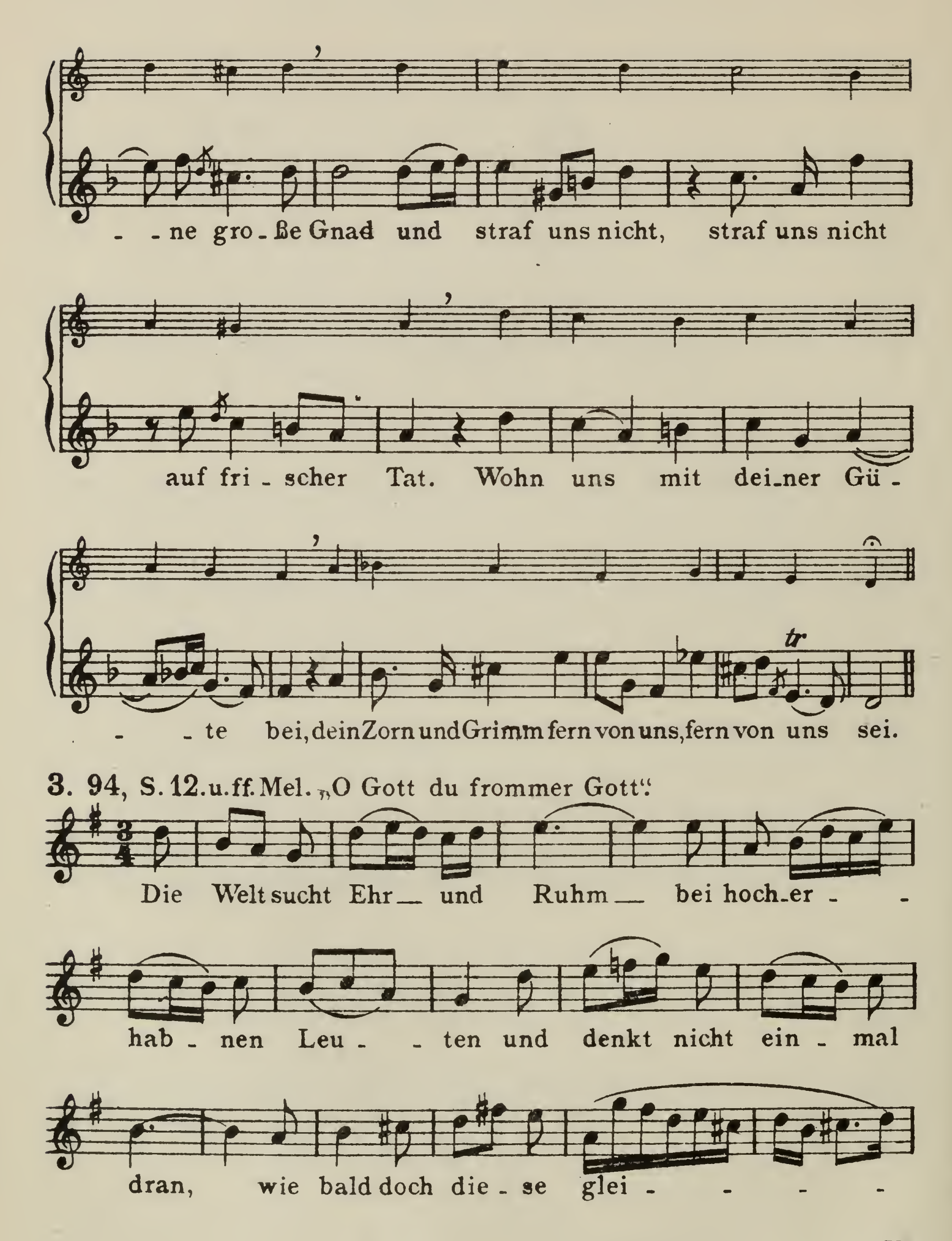
c) Die Choralzeile der Melodie »Was Gott tut« in arienmäßiger Dehnung (Notenbeilage IX, 4).

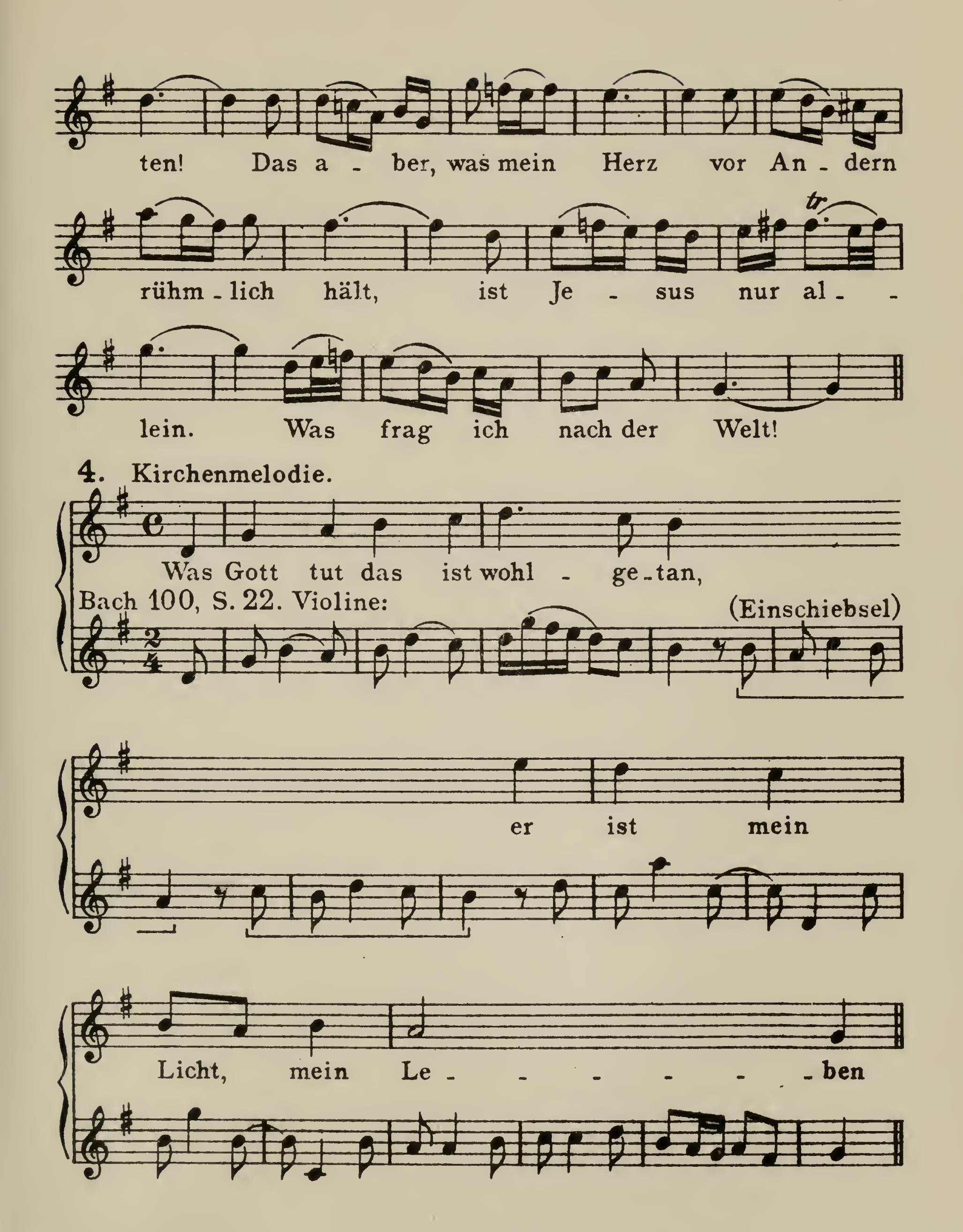
Was Bach aus dem Marmor des uralten Kirchenlieds der in »düstrer Majestät« prangenden Osterkantate »Christ lag in Todesbanden« gemacht hat, wie das Hauptthema in allen möglichen Gestaltungen ein-, zwei- und vierstimmig herausgemeißelt ist zur Darstellung von Fröhlichkeit, Leben, Halleluja-Jubel (erste Strophe), wie die alte Melodie in der zweiten Strophe benützt wird, um in zwei Stimmen das »Zwingen« sinnenfällig zu machen (»den Tod niemand zwingen kunnt«), wie der Chor sich auf Grund der Melodie zur dramatischen Szene entwickelt gemäß der vierten Strophe (namentlich bei folgenden herausgehobenen Worten die Themen souverän meisternd):

»Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen,
Es hat den Tod verschlungen,
Das Leben behielt den Sieg.
Die Schrift hat verkündiget das
Wie ein Tod den andern fraß,
Ein Spott aus dem Tod ist worden
Halleluja,

Notenbeilage IX.




- - ne gro - ße Gnad und straf uns nicht, straf uns nicht
auf fri - scher Tat. Wohn uns mit dei - ner Gü -
- te bei, dein Zorn und Grimm fern von uns, fern von uns sei.
3. 94, S. 12. u. ff. Mel. „O Gott du frommer Gott".
Die Welt sucht Ehr und Ruhm bei hoch - er - -
hab - nen Leu - - ten und denkt nicht ein - mal
dran, wie bald doch die - se glei - - - -


ten! Das a - ber, was mein Herz vor An - dern
rühm - lich hält, ist Je - sus nur al - -
lein. Was frag ich nach der Welt!
4. Kirchenmelodie.
Was Gott tut das ist wohl - ge - tan,
Bach 100, S. 22. Violine:
(Einschiebsel)
er ist mein
Licht, mein Le - - - - - - - ben

um dann die Melodie als Baß(chor) im Siegesjubel[1] im $^3/_4$-Takt rhythmisch belebt zu führen, wie festliche Stimmung, »Herzensfreud und Wonne« die sechste Strophe durchziehen und die Sünde verschwinden machen — das erforderte, wie so manche Kantate, eine Spezialstudie.

1) Leider dämpft den der Herausgeber wieder durch ein »würdiges« Lento!

XI. Die Lieder (»Arien«).

67.

Die Allgemeingiltigkeit, Volkstümlichkeit des Kirchenliedes des 16. und 17. Jahrhunderts konnte in späterer Zeit nicht mehr erreicht werden, so wenig wie heute das alte Volkslied. Der feste Gang, das kernige Wesen namentlich der Lieder der Reformationszeit wich mehr und mehr einem empfindsamen oder tändelnden arienhaften Gebahren, das objektive einem subjektiven Empfinden. Bach berücksichtigt auch nur ganz ausnahmsweise eine neuere Kirchenmelodie, sein Feuer entwickelt sich am intensivsten auf dem weiten und breiten Herd der alten kirchlichen Volksweise.

Wir haben nun von ihm auch eine Anzahl von Gesängen zur Orgel oder zum Klavier, die er für das Gesangbuch des Zerbster Schloßkantors Schemelli (1736) lieferte. Wie in der Kunst, so huldigte man damals auch im volkstümlichen Kirchengesang dem Fortschritt. Zu »geistreichen« Liedertexten suchte man auch »geistreiche« Arien, und die Herausgeber suchten sich darin gegenseitig den Rang abzulaufen. Nach der Vorrede des genannten Gesangbuchs hat

Bach die darin enthaltenen Melodien teils »neu komponiert«, teils »im Generalbaß verbessert«. Schon in dem sogenannten Notenbuch der Anna Magdalena Bach vom Jahre 1725 finden sich drei solcher Melodien von ihm. Es wird auch die Autorschaft Bachs bei der Komposition von Chr. H. von Hoffmannswaldauschen Oden, wie ihnen solche in den Ausgaben von 1704 an teilweise beigegeben waren, im Bach-Jahrbuch von 1907 zur Diskussion gestellt. Die Zuverlässigkeit der hier angezogenen, Bachs Autorschaft bejahenden handschriftlichen Mitteilung bestreite ich entschieden, nicht bloß aus dem Grund, der Spitta schon an der Beteiligung Bachs am ersten Teil des Freylinghausenschen Gesangbuchs ‹1704› zweifeln läßt, sondern weil jene Kompositionen nur wässerig, aber kein Bach sind. — Alles in allem können dann Bach etwa 27 Lieder ‹»Arien«› zugeschrieben werden. Schon in den von Robert Franz herausgegebenen 20 Arien ist die Hälfte nicht von Bach, und die neue Bachgesellschaft gibt ohne jede Bemerkung sämtliche, auch die von Bach nur »im Generalbasse verbesserten« als sein Werk für den praktischen Gebrauch heraus! Die meisten davon sind nämlich bereits früher bekannte Kirchenlieder, denen Bach nur einen veränderten Baß ‹mit angedeuteter Harmonie› gegeben hat. — Jene 27 aber sind höchst ausdrucksvolle, verhältnismäßig einfache Gesänge, die durchaus den Geist des Meisters atmen, und die zumeist Lieblinge der Hausmusik, wie des Kirchenkonzerts geworden sind in der Gestalt des einfachen Gesangs am

Klavier oder an der Orgel, wie in der des vierstimmigen Chorsatzes, den vereinzelt auch Bach ausgearbeitet hat. Ich verweise etwa auf die mitgeteilten »Gib dich zufrieden« und »Dir, dir Jehovah« (Notenbeilage X). Daß das Liebeslied »Willst du dein Herz mir schenken« nicht von Bach stammt, ist längst erwiesen.

Notenbeilage X.



*) Ein- und mehrstimmig ausgearbeitet in Ph. Wolfrum „Der evangelische Kirchenchor" Leipzig, Breitkopf & Härtel.

2. Dir, dir, Jehovah.*)

J. S. Bach.



*) Ein- und mehrstimmig ausgearbeitet in Ph. Wolfrum „Der evangelische Kirchenchor“ Leipzig, Breitkopf & Härtel.

XII. Die Motetten.

68.

Mit dem Choral und der geistlichen Arie hängt auch einigermaßen zusammen die Bachsche Motette.

Die Motette war ein Stück althergebrachter Kirchenmusik; sie wurde also nicht mit dem Eifer und in dem Umfang zu Bachs Zeiten gepflegt wie die Kantate, in die, wie wir sahen, die alte Motette mit hineingearbeitet wurde und in anderer Art wieder mit auflebte. Und doch bedeuten die Bachschen Motetten wieder etwas ganz Eigenes! — Von den vielen, die unter J. S. Bachs Namen umliefen, hat F. Wüllner in der Bach-Gesamtausgabe nur vier zweichörige (»Singet dem Herrn«, »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf«, »Fürchte dich nicht«, »Komm, Jesu, komm«), eine vierstimmige mit Continuo (»Lobet den Herrn«) und eine fünfstimmige (»Jesu, meine Freude«, die auch in einzelnen Sätzen mit vier und drei Stimmen operiert) als zuverlässig echt erkannt. Da in Bachs Kirchen zu Leipzig die lateinische Motette üblich war, scheinen diese sechs nicht als deren Stellvertreter bestimmt gewesen zu sein, Bach

hielt sich da an die der älteren Meister. In der Tat standen einige alte Motetten so fest, daß Neues gar nicht Platz hatte, und andererseits ist bei einigen der Bachschen Motetten erwiesen, daß sie als Begräbnismusik fungierten. Sie, wie die übrigen, mögen also vielmehr im Gottesdienste an Stelle der »verwandten« Kantate gestanden haben. Zweifellos wurden die Stücke nicht a cappella, sondern mit instrumentaler Unterstützung gesungen; das war damals üblich. Mit der Pflege des »altmodischen«, dabei subtilen, anspruchsvollen a cappella-Gesangs konnte man sich in jener von neuen musikalischen Idealen und Aufgaben erfüllten Zeit, wo die heikelsten Kantaten von Sonntag zu Sonntag oder in noch kürzerer Frist komponiert, ausgeschrieben und oft mit einer Probe erledigt werden mußten, nicht aufhalten. Das schließt für uns heute aber nicht aus, sie in ihrer reinen vokalen, ungleich gesteigerten Wirkung zur Darstellung zu bringen.

69.

Es sind meist ganz außerordentlich umfangreiche Schöpfungen über Bibelwort und Kirchenlied, die nur locker mit der alten Motette zusammenhängen. Sie neigen sich vielmehr zur Kantate, der sie zumeist durch den Choral und seine Behandlung verbunden, von der sie aber durch das Fehlen selbständiger Instrumentalmusik und madrigalischen Textes geschieden sind.

Spitta mutmaßt, daß die doppelchörige Begräbnismotette »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf« durch einen dritten Satz, den Choral »Du heilige Brunst« (Mel. »Komm, heilger Geist«) später erweitert, als Pfingstmusik vielleicht auch wegen ihres perikopischen (Epistel-)Textes am 4. Trinitatissonntage verwendet worden wäre. Und die unsagbar herrliche, mächtige doppelchörige »Singet dem Herrn«, deren grandiosem ersten Satz ein vierstimmiger Choral (»Wie sich ein Vat'r erbarmet« nach der Melodie »Nun lob, mein Seel«) folgt, der durch Zwischensätze des zweiten Chores (»Gott nimmt sich ferner unser an« — eines Liedtextes) unterbrochen ist, sodann ein neuer Doppelchor[1]) über Psalm 150, v. 2 und zuletzt eine Fuge zu vier Stimmen über den sechsten Vers des Psalms, soll eine Neujahrskomposition vorstellen. Diese Motette war eine Lieblingskomposition R. Wagners, auf die er Kunstbeflissene gerne hinwies; bei ihrem Anhören entzündete sich Mozarts Geist, als er 1789 in Leipzig weilte.

Eine besonders eigenartige, auf einem J. Franckschen Lieblingsliede des Meisters basierende Motette, die hinwiederum von einem Bibelworte durchzogen wird, das in dieser tiefsinnigen Beziehung zu ihm den Widerstreit zwischen Dogma und persönlichem Christentum aufhebt (»die Liebe ist des Gesetzes Er-

---

[1]) in den die Choralzeile hineingewoben ist »Ist alles gut, wenn gut das End« (»Mach's mit mir, Gott«), was an die Schlußzeile des vorigen Satzes anknüpft (»sein End, das ist ihm nah«). Dies ist anscheinend Spitta entgangen.

füllung!«), ist »Jesu, meine Freude«. Die erste und letzte Strophe des Liedes bilden im vierstimmigen lebensvollen Choralsatze Anfang und Ende des Werkes. Nach der ersten Strophe folgt ein fünfstimmiger, eindringlich deklamierter, ausgeführter Chorsatz über Römer 8, v. 1 »So ist nun nichts Verdammliches«, hierauf in reichem fünfstimmigen Satz des Kirchenliedes zweite Strophe »Unter deinen Schirmen«. In einem lebendigen Trio der beiden Sopranstimmen und des Alt wird der zweite Vers jenes Kapitels eingeschoben (»Denn das Gesetz«), worauf in kaum zu überbietender charaktervollster Paraphrasierung der Melodie fünfstimmig die dritte Strophe des Liedes einsetzt (»Trotz dem alten Drachen« — der Abgesang lehnt sich an einen alten manualiter-Orgelchoral Bachs an, das Ganze ist eine vokale Choralphantasie einziger Art). Es folgt eine lebhafte fünfstimmige Fuge über Vers 9 jenes Kapitels (»Ihr aber seid nicht fleischlich gesinnt«) mit musikalisch-dogmatisch fester und nachdrücklicher Formulierung des Satzes »Wer aber Christi Geist nicht hat«.

Darauf erklingt vierstimmig die Versicherung »Weg mit allen Schätzen, du bist mein Ergötzen« (Str. 4) in bewegter, energischer polyphoner Einkleidung des Chorals, worauf wieder ein Trio der Baß-, Tenor- und Altstimme den zehnten Vers (»So aber Christus in euch ist«) abhandelt und bei der Stelle »der Geist aber ist das Leben« in lebhaften polyphonen Schwung gerät. Ein Quartett (ohne Baß) behandelt sehr stimmungs- und ausdrucksvoll die fünfte Liedstrophe in

ausgeführter Form: der Alt trägt zeilenweise abgesetzt den c. f. vor («Gute Nacht, o Wesen«), die übrigen Stimmen umspielen ihn in motivisch stets wechselndem dreistimmigem Satz, der auch ausgedehnte Vor- und Zwischenspiele bildet. Zurückgreifend auf den ersten, »dogmatisch« gefügten fünfstimmigen Chor setzt nun der elfte epistolische Vers ein, die Apostellektion damit künstlerisch abrundend, wie es darauf ebenso in der Schlußstrophe des Liedes (»Weicht, ihr Trauergeister«) mit dem vierstimmigen Choralsatz der ersten Strophe geschieht. — Diese Motette, eine urschöpferische Tat, dabei »anheimelnd« im Sinne der alten kirchlichen Kunst, musikalisch ebenso überzeugend wie textlich des theologisch tiefsinnigsten Geistes voll, gehört zu den höchsten Emanationen Bachscher Kunst, die das außerordentlichste Vermögen und Streben in den Dienst der Idee stellt. Es würde sich sehr empfehlen, sie zwei gegeneinander (auch örtlich getrennt) musizierenden Chören zuzuweisen, von denen dem einen die Bibelworte, dem andern die Choralverse zufielen!

Die doppelchörige Motette »Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde« fußt auf zwei Liedstrophen eines Unbekannten. Die erste entwickelt sich in einem doppelchörigen Satze zu einer in der Stimmengruppierung, in der rhythmischen Anlage, in der anschaulichen Ausdeutung überzeugenden, ergreifenden Tondichtung der Todessehnsucht. Die zweite Strophe ist vierstimmig und gibt ein treues Bild des Bachschen arienhaften Liedes, auf den Chor übertragen.

XIII. Lateinische Kirchenmusik.

70.

Die lateinische Kirchenmusik stellt eine Art geistigen Bandes zwischen der alten und jungen Kirche vor. Obwohl Luther die »deutsche Messe« hauptsächlich mit Hilfe von deutschen Kirchenliedern eingerichtet hatte, verblieb doch auch aus der lateinischen Messe einiges an seinem Orte. Zu Bachs Zeiten wurden noch mancherlei lateinische Motetten gesungen und ferner »musiziert«. Das Kyrie allein oder das Kyrie und Gloria als sogenannte kurze Messe im festlichen Hauptgottesdienste, das Sanctus bei der Abendmahlsfeier, das Magnificat in der Vesper (Nachmittagsgottesdienst). An diesen seit mehr als einem Jahrtausend die christliche Gemeinschaft bauen und festigen helfenden und die Phantasie der musikalischen Meister aller christlichen Kulturländer unablässig befruchtenden ehrwürdigen Monumenten religiösen Empfindens konnte der Meister unmöglich vorübergehen. Und in der Tat hat sich hier Bachs Genius am gewaltigsten offenbart: wie im Magnificat im

Kleinen, so in der H-Moll-Messe im Großen, Allergrößten.

Von Magnificat-Kompositionen des Meisters waren noch um 1850 zwei nachzuweisen. Doch ist kurz darauf, wie die Bachgesellschaft durch Rust berichtet, das eine, »einstimmige, in mehrere Arien abgeteilte, für Sopran und kleines Orchester, spurlos verschwunden«.

Auf die Schönheit und Großartigkeit des anderen hat zuerst wieder namentlich Robert Franz hingewiesen. Von diesem Werke besitzen wir 2 Autographe, ein älteres in Es-Dur und ein späteres in D-dur. Ersteres enthält noch vier Gesangsstücke: eine Art vierstimmiger Choralmotette »Vom Himmel hoch«, die nach dem »Et exultavit«, ein vierstimmiges Weihnachtslied für zwei Soprane, Alt und Tenor mit Continuo, welches nach dem »Quia fecit«, ein fünfstimmiges »Gloria« mit Continuo und obligater Violine, das nach dem »Fecit potentiam«, endlich ein Duett für Sopran und Baß mit Continuo »Virga Jesse floruit«, welches (es ist leider nicht vollständig erhalten) nach dem »Esurientes implevit« einzulegen ist und in seinem Text noch auf die alte Sitte des Kindelwiegens (Weihnachtsspiele!) bezug nimmt. Es ist also evident, daß dieses fünfstimmige, mit vollem Orchester (die Flöten treten im zweiten Autograph hinzu) ausgestattete Magnificat für die Weihnachtsvesper — jedenfalls 1723 — komponiert ist, ferner ist anzunehmen, daß die Einlagen auf der gegenüberliegenden kleineren Chorempore musiziert wurden. Die Sitte des Lieder-

singens in allen vier Ecken der Kirche bestand damals noch sogar in den Dorfkirchen (wie beispielsweise des Liedes »Quem pastores laudavere«, daher das »Quempassingen«!). Und hier folgte Bach ganz der Gepflogenheit. Bei der außerordentlich schönen zweiten Niederschrift ließ der Meister indessen die Einlagen weg, da er nun das Stück jedenfalls auch außerhalb der Weihnachtszeit verwendete.

71.

Der von der Kirche als allgemeines »objektives« Kirchengebet in die Liturgie aufgenommene »Lobgesang der Maria« weist demütige, beschaulich innige, zarte, aber auch stolze, leidenschaftlich erregte Momente auf. Bach behandelt den Text nach seinem ursprünglichen, mehr subjektiven Sinn und hierbei kommt ihm seine in Arien und Chöre sinnvoll gegliederte Textanlage, seine Charakterisierungskunst, die bei ihm immer nachzuweisende Neigung zum Umsetzen des Bildes in den lebensvollen Vorgang, sein tiefsinniges Erfassen und Ausbreiten der lyrischen Stimmung (namentlich im Orchester) äußerst zu statten.

Dem intensiven, über die ganze Christenheit ausgebreiteten Jubel des Chores »Magnificat anima mea Dominum« folgt in der Arie des II. Sopran »Et exultavit« der spezifizierte Ausdruck »kindlicher Weihnachtsfreude« und mit der des I. Sopran »Quia respexit« zeichnet er auf dem Goldgrunde einer

konzertierenden Hoboe d'amore das ergreifende, zarte Bild der »Magd des Herrn«. Mit dem II. Teile dieser Arie »ecce enim ex hoc beatam« bemächtigt sich ihrer freudige Erregtheit, und der visionäre Moment wird von Bach durch den Chor, der der Beterin geradezu ins Wort fällt, in die dramatische Szene umgesetzt. Bei den Worten »omnes generationes« mit seiner leidenschaftlichen Steigerung zum Dominantnonenakkord (Beethovensche Fermate!) vermeinen wir ganze Völkerscharen zum Preise der Gottesmutter anrücken zu sehen.

Die Großtaten des Allmächtigen, der auch in dem Schwachen mächtig ist, kommen in einer auf einem kräftigen Basso ostinato ruhenden Baßarie »Quia fecit« zum Ausdruck, welcher gegenüber die Empfindung der unendlichen Barmherzigkeit des Ewigen in einem äußerst weichen, in zart gedämpfte Geigen und Flöten eingebetteten Duett des Alt und Tenor auf die rührendste Weise zum Durchbruch gelangt. Wie es hiebei noch möglich ist, den Ausdruck des »timentibus eum« zur Geltung zu bringen, das wußte nur Bach. Die drei Schlußtakte mit ihrer wundersamen »kühnen« (seit Riemann aber nur scheinbaren) Modulation und dem chromatischen Abwärtsbeben des Tenor sind eine ureigenste Domäne des Meisters, die leider manchen unserer mit einem oft zu bescheidenen musikalischen Nervensystem ausgestatteten Sängern noch verschlossen zu sein scheint. Einen Kontrast der grellsten Art bringt das »Fecit potentiam« des Chors. Das vom Tenor intonierte

Hauptthema streckt sich, einem drohenden Riesenarme gleich, nach und nach durch alle fünf Stimmen, begleitet wie von harmonischen Keulenschlägen der anderen vier Stimmen und des Orchesters, im weiteren Verlaufe rhythmisch außerordentlich belebt durch das »dispersit«, um schließlich mit aller Kraft zu zielen auf die »superbos«, auf die aufgebläht »Hoffärtigen in ihres Herzens Sinn«.

In dem »mente cordis« erblicken wir trotz allen Zusammenhangs der Harmonik mit der alter Meister eine zweite Domäne Bachscher überwältigendster Charakterisierungskunst und dramatischer Kraft. Der Meister steht hoch über allem »Opernkomponieren« der damaligen Zeit und — beispielsweise — eine derartig eindringliche (auch schon bei Buxtehude und anderen charakteristische) Verwendung des sogenannten »übermäßigen« Dreiklangs dringt erst bei R. Wagner wieder durch. — Mit dem entgegengesetzten, scharf kontrastierenden, einfachen Mittel des Sologesangs wird Bach dem »deposuit« und »exaltavit«, dem »Vomstuhlstoßen der Mächtigen« und dem »Erheben der Niedrigen« gerecht. Jedem sich mit dieser Musik näher befassenden intelligenten Tenor wird klar sein, wie in dem herauszuschleudernden »deposuit« das »Fecit potentiam« wirkt und das Chormotiv hier im Sologesang sozusagen »nachgrollt«, und jedem sich dem Werke widmenden Dirigenten wird sich die charaktervolle Tonsprache in ihrem Erfassen des Wortes in Singstimme und Orchester und in den Bezie-

hungen der beiden zueinander ohne weiteres offenbaren[1]).

In der Altarie »Esurientes« nimmt zunächst das von zwei Flöten und Pizzicatobaß eingeführte Hauptmotiv unser Ohr gefangen. Es »versinnlicht« den Gedanken: »Die Hungrigen füllet er mit Gütern« durch Andeutung eines gewissen Luxus, der in dem tanzartigen Rhythmus und der fast wollüstigen Melodie sich kundgibt. Der zweite Teil »und lässet die Reichen leer« hat sein musikalisches Gegenstück in der Partie von den kanonischen Einsätzen der Flöten (4.—5. Takt) an bis zum Schluß des die ganze musikalische Grundlage darbietenden Vorspiels. Hier klingt auch wiederum das »Fecit potentiam« durch. Eine dritte Domäne ureigensten Bachschen Empfindens enthält das visionäre Terzett »Suscepit Israel«, wo bei den von eindringlich zarten Gefühlstönen getragenen Worten »recordatus miseri-

---

1) auch ohne die zumeist im Vollgefühle der Unfehlbarkeit gegebenen, häufig wenn nicht falschen, so mindestens sehr anfechtbaren, im übrigen sehr lückenhaften und in einem wissenschaftlichen Buche über Bach sehr deplacierten »Gebrauchsanweisungen« Schweitzers. Herr Sch. tüftelt allerlei heraus, was jeder in Bach bewanderte Dirigent längst weiß, und spricht gerne zu den darstellenden Künstlern am Dirigentenpulte vom hohen Katheder = »Olymp« herab. So dankbar jeder echte Musiker streng wissenschaftliche Forschungen und Ergebnisse begrüßen wird (wie etwa die eines Ph. Spitta trotz dessen Berliner ablehnenden Haltung gegen Bayreuth und Weimar), so nachdrücklich müssen die Anmaßungen und Schulmeisterzensuren des genannten Herrn abgelehnt werden

cordiae suae« in den Hoboen der Stern von Bethlehem aufleuchtet — es ist die aus Bachs »deutschem Magnificat«, der Kantate »Mein Seel erhebt« wohlbekannte Psalmodie des tonus peregrinus. Wie dann nun weiterhin im Texte die Zeugnisse der Altväter angerufen werden, so kommt auch in der fest und kräftig einherschreitenden fünfstimmigen Chorfuge des »Sicut locutus est« der mehr objektive Stil der kirchlichen Altmeister zur Anwendung. Die nach altkirchlicher Sitte angehängte Doxologie »Gloria patri« beschließt den Lobgesang. Nach einem gewaltigen Ausruf rollen die Gloria-Rufe in Luftwellen von der Tiefe zur Höhe, von der Erde zum Himmel, als wollten Menschen- und Engelzungen sich vereinigen zu einem Hymnus auf das Walten der Dreieinigkeit. Größte gesättigtste Schallkraft auf »sancto«. Bei den Worten »sicut erat in principio« wird von Orchester und Chor das Hauptmotiv des Anfangschores wieder aufgenommen und nach einem längeren, die »Jahrhunderte« versinnlichenden Halt, in den die Chorstimmen nacheinander eingemündet sind, von dem Jubel des Orchesters umspielt, schließt der Chor mit einem kurzen, kernigen Amen.

Die H-Moll-Messe.

72.

Ein Hauptdokument christlich-religiösen Empfindens im Sinne einer kirchlichen Gemeinschaft ist die Messe. Man mag gegen sie eifern wie man will:

ob man sich auf den Standpunkt der frühen christlichen Jahrhunderte oder auf den der Erneuerung der Kirche stellt, so muß man sagen, daß sie eine ausgezeichnete Form und Grundplan für eine gottesdienstliche Gemeinde- und Kultusfeier ist.

Auch die Musiker aller Zeiten und Konfessionen waren von dem an religiös-poetischen Stimmungen so reichen Kunstwerk der Messe dermaßen gefesselt, daß sie das Beste ihres Könnens in ihren Dienst stellten. Dermaßen wurden sie von ihr gefesselt, daß sie selbst denjenigen Teil der Messe, der mehr eine Art juristisch feinsinniger Formulierung der Glaubensgrundsätze darstellt, das Credo, ohne jeden Wunsch einer Revision hinnahmen, ja gerade ihm oft die innigsten Töne liehen. Nicht bloß die katholischen Tonsetzer, sondern auch die protestantischen. Robert Schumann noch, der begeisterte Bachkenner und -Freund, schwärmte wohl wie andere von der Bachschen Kirchenkantate, aber er komponierte noch in späten Jahren eine lateinische Messe.

Im 16. Jahrhundert war die Forderung der Reinigung der Kirche allgemein anerkannt, und Luther wurde ihr in seiner spezifischen deutschen Art gerecht. Aber auch der musikalischen Interpretation der lateinischen Messe, dem musikalischen Kunstwerke sollte in deutschen Landen eine Reinigung und Vertiefung zuteil werden, wie wir sie auf anderen musikalischen Gebieten kaum zu verzeichnen haben. War die musikalische Komposition

der Messe in der Mutterkirche mehr und mehr auf das Niveau einer mehr dekorativen Kunst herabgesunken, so sollte ihr gerade in protestantischen Landen ein Sänger erstehen, der, gänzlich absehend von der äußerlichen Zeremonie, ihren geistigen Inhalt durch alle Mittel der Kunst intensiv erfaßte und dem Hörer vermittelte. Daß wir es gleich sagen: Alles, was da Messe heißt, steht bescheiden zurück hinter Bachs Meisterwerk.

Wie der Kölner Dom alle Kirchen seiner Umgebung überragt, so steht Bachs H-Moll-Messe hoch über all den vielen schönen musikalischen Gotteshäusern bis herauf zu Beethovens tiefsinniger Missa solemnis. Schon in rein technischer Beziehung läßt sie alles weit hinter sich. Die ungeheure polyphone Kunst der alten Niederländer wird in den Händen dieses Riesen zum gefügigen Spielzeug. Die reichen instrumentalen Ausdrucksmittel der jüngsten, von ganz anderer Seite angeregten Kunst, sie treten in umfassendster Weise in den Dienst einer reinsten, höchsten, allumfassenden Idee des deutschesten Meisters. Diese Messe ertönt sozusagen vom Aufgang bis zum Niedergang der christlichen Idee: Vom Dogma des gregorianischen Chorals schreitet sie über die Jahrtausende vor bis zum Gedanken des Erlösungszaubers Richard Wagners.

73.

Im Jahre 1733 übersandte Bach dem König=Kurfürst von Sachsen das Kyrie und Gloria seiner H=Moll=Messe mit der unverblümten Bitte, ihm »ein Prädikat von dero Hofcapelle zu conferiren«.

Der Titel eines K. S. Hofkompositeurs wurde Bach nun zwar erst im Jahre 1736 verliehen, nachdem Bach wiederholt Veranlassung nehmen mußte, sich in seiner Not und in seinen Händeln mit Schul=, Kirchen= und Stadtvätern an das Herz des Landesvaters zu wenden, aber dieser Schrei aus Bedrückung und Enge, er war getan: es ist die H=Moll=Messe.

Sie bedeutet auch den Ruf aus der Gassenwinkeligkeit des deutsch=kirchlichen Wesens jener Zeit, wo sich beschränkt gewordene, hochtrabende Orthodoxe mit weltabgewandten Pietisten auf den Kanzeln oft dermaßen befehdeten, daß die weltliche Behörde eingreifen mußte. Wir können in ihr erblicken das Bekenntnis des Luther verwandten Meisters: Ich als Künstler glaube doch an e i n e allgemeine christliche Kirche, so sehr dies im Hinblick auf reale Verhältnisse Vielen als eine Utopie erscheinen mag.

Das Credo der Messe, in die feierliche Intonation der alten Kirche eingebaut, spricht in diesem Betreffe besonders für die Gedankenrichtung Bachs, der auch im übrigen jedes künstlerische Partikularinteresse unterdrückt. Er, der die schlichten deutschen Kirchenlieder zu den wundersamsten Tempel=

bauten zu fügen gewohnt war, er entschlägt sich hier sozusagen seiner künstlerischen Muttersprache.

Überblicken wir zunächst den weiteren geschichtlichen Verlauf:

Das Credo könnte wohl auch ein oder zwei Jahre vor Kyrie und Gloria komponiert sein, jedenfalls aber ist es nur im Hinblick auf diese beiden und im Hinblick auf die Konzeption einer vollständigen Messe geschaffen.

Das Sanctus der H-Moll-Messe mag um die Mitte der 30er Jahre komponiert und erstmalig als Weihnachtsabendmahlmusik verwendet worden sein. Es ist nicht gemäß dem Meßkanon im direkten Zusammenhang mit Osanna und Benedictus entworfen. Es ist ein selbständiges und den großen Verhältnissen des Kyrie, Gloria und Credo völlig entsprechendes Werk; es läßt alle andern Sanktus- und Abendmahlsmusiken Bachs hinter sich.

Für die weiteren Sätze der hohen Messe verwendet Bach zumeist andere, ältere Kompositionen. Schon im Gloria macht er in dem Chore »Gratias agimus tibi« eine Anleihe aus der Kantate zur Leipziger Ratswahl 1731, wo der Text heißt: »Wir danken dir Gott, wir danken dir und verkündigen deine Wunder.« Das »Qui tollis peccata« finden wir tiefsinnig verbunden mit den erschütternden Tönen des Anfangschores der Kantate »Schauet doch, und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz.« Ebenso fußt der zweite Credo-Chor »Patrem omnipotentem« auf der »stolzen kraftvollen

Fuge« der Neujahrskantate »Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende.«

Es handelt sich in all diesen Fällen nicht um Bequemlichkeitsakte, wie wir sehen, sondern poetisch feinsinnige Übertragungen und zugleich, wie bei den meisten Bachschen Anleihen aus andern seiner Werke, um sorgfältige, oft sehr radikale Neubearbeitungen.

Auch das Crucifixus, das Bach dem Erlöser singt, behandelt ein Motiv, das man das Leidensmotiv benennen könnte, das Bach getreulich durchs ganze Leben begleitet. Dieses Motiv durchzieht den Chor, mit dem der Meister nun auch Christi Leiden und Kreuz schildert; nur führt er diese Leiden im Schlußabschnitt mit dem »et sepultus est« zur Ruhe des Grabes.

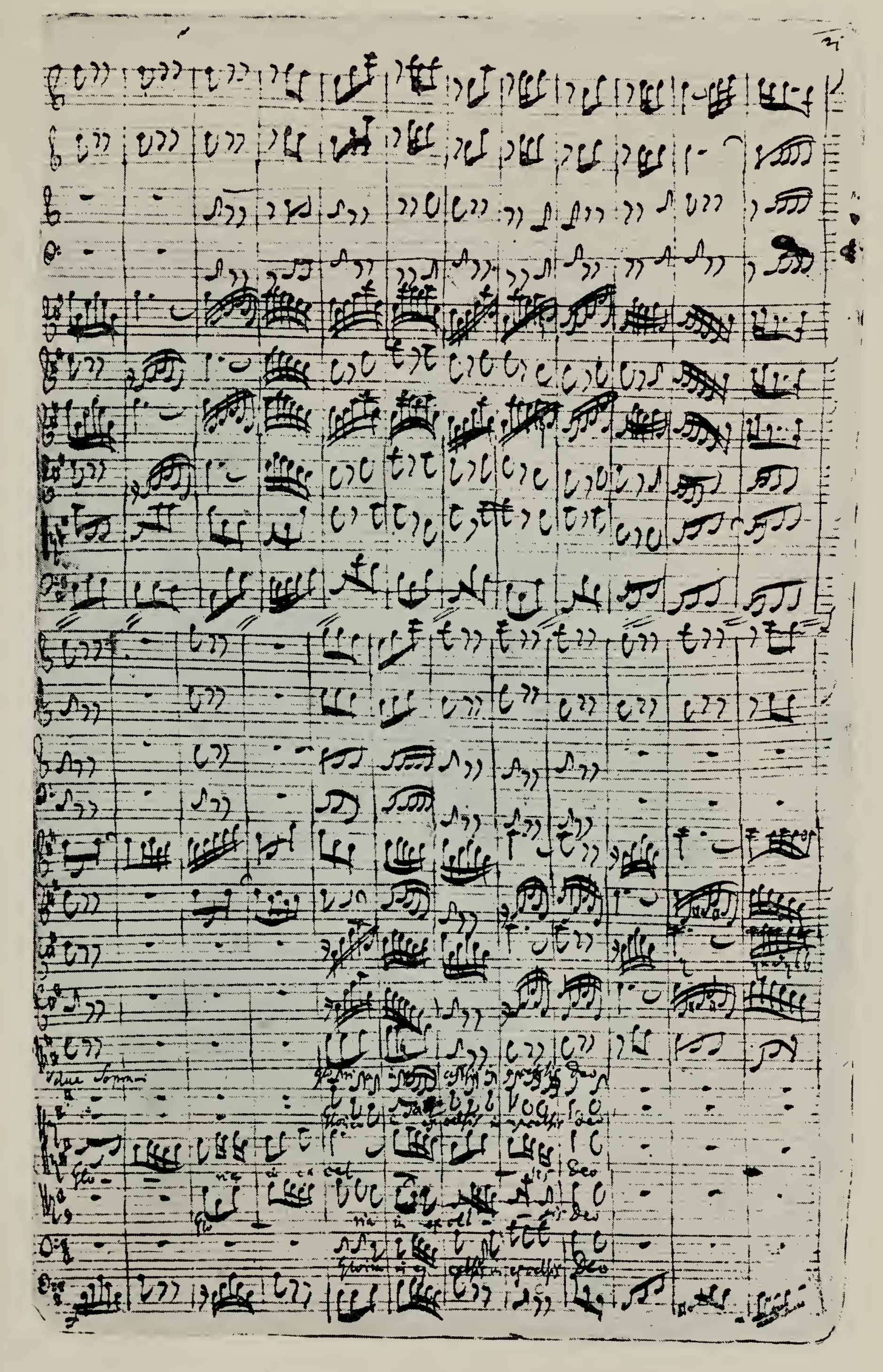
Auch für den Rest der Musik der H-Moll-Messe verwendet Bach ältere Schätze. Wir beobachten, wie er in den dem Sanctus folgenden Sätzen nicht von der mystischen Betrachtungsweise des Meßopfers geleitet wird, sondern die Bibelworte schlicht, einfach, aber dafür um so herzlicher singt. Und hier wäre auf den Unterschied zwischen einem Beethovenschen Benedictus der Missa solemnis und dem Bachschen hinzuweisen. Dort vermeint man, der Himmel öffne sich, und der Erlöser schwebe herab, wenn die Sologeige einsetzt. Zwar auch Bach, sehen wir, verwendet hier ein Soloinstrument, aber zu einem Gesang ohne jeden mystischen Beigeschmack, feierlich, ernst, ruhig, dabei der Anmut und Lieblichkeit nicht entbehrend. So kann es uns nicht wunder-

nehmen, wenn das doppelchörige Osanna als eine Art jubelnder Volkschor, wie sich der Meister etwa Christi Einzug in Jerusalem künstlerisch vorstellte, seine freudig erregten Töne leiht von einem weltlichen Drama per Musica: »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen.« Und der ganze Schluß der Messe zeigt Bachs selbständige, auf eigene religiöse Anschauung und Empfindung gestützte Auffassung, die uns klar wird, wenn wir das Agnus Dei und Dona eines Beethoven, Schubert und des neueren, seine Kirchenmusik tiefernst erfassenden Meisters Franz Liszt dagegenhalten. Hier ist das Dona sozusagen ein grandioses christliches Wiegenlied, wie es am charakteristischsten Schubert in seiner Es-Dur-Messe darstellt.

Bach blickt auf das Lamm Gottes, das, nachdem es seine Erlösungstat vollbracht, Abschied nimmt von den Seinen. Er arbeitet die Arie aus dem Himmelfahrtsoratorium »Ach bleibe doch, mein liebstes Leben« zu seinem Agnus Dei um.

74.

Bach vollendete die H-Moll-Messe bis spätestens 1738. Aus dem Umstande, daß er zum Schlußchor »Dona nobis pacem« denselben Tonsatz verwendete wie zu seinem »Gratias agimus tibi«, ist man geneigt zu schließen, daß Bach rasch fertig werden wollte und pro forma den Schlußsatz beifügte. Ich glaube, nichts ist voreiliger behauptet. Abgesehen davon,



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT

»Gloria« aus der »H moll=Messe«

daß Bach sich überhaupt niemals abschrieb, sondern stets ein Werk vollkommener und charakteristischer zu gestalten trachtete, wenn er es wieder benützte, ist uns auch aus dem Angedeuteten wohl bereits klar geworden, daß Bach nicht den uns geläufigeren Sinn mit dem Dona nobis pacem verband. Bei Bach bedeutet das feierlich, zuversichtlich gehaltene Stück faktisch eine Art Schlußdankgesang der christlichen Gemeinde, die von den Höhen des Sanctus kommend sich nun wieder, die kirchliche Versammlung verlassend, den Niederungen des täglichen Lebens zuzuwenden anschickt.

Eine vollständige Aufführung seiner Messe hat Bach nie gehört, die Dresdener Stimmen sind unberührt geblieben. Eine Aufführung des Kyrie und Gloria verbot sich in der katholischen Hofkirche schon durch die ungeheure Ausdehnung dieser Stücke.

Bach hat wohl neben dem Sanctus nur das Gloria ausnahmsweise an einem hohen Feste in Leipzig reproduziert. Im allgemeinen blieb das Werk für ihn eine »stumme« Partitur!

75.

Wenn man an Bachs **Kyrie** herantritt, so hat man schon nach den ersten Takten die Empfindung, daß man es nicht mit einer Art ernster Introduktion zu einer feierlichen Handlung zu tun hat. Man erinnert sich unwillkürlich jener ergreifenden Schilderung, daß die Deutschen bei feierlichen Anlässen,

auch wenn sie in die Schlacht zogen, nicht drei und neun, sondern 100 und 300 und 900 mal in den Ruf »Kyrie eleison« eingestimmt hätten. Diesen erschütternden Akt ins Künstlerische übersetzt, wird uns eine Vorstellung von der Größe des Bachschen Kyrie geben. Es zerlegt sich in zwei dem Chore zugewiesene Kyrie und ein den Solostimmen anvertrautes Christe eleison.

Das erste Kyrie eleison für fünfstimmigen Chor, von größten Dimensionen, ist über einem Thema aufgebaut, das, von schmerzlichem Pathos durchdrungen, ungeheuer kühn einsetzt, nachdem ein dreimaliges Kyrie, vom ganzen Chor wie von allen Instrumenten gesungen, den ungeheuren Druck der Sündenlast, man möchte sagen nicht nur eines ganzen Volkes hinweggenommen hat, sondern der ganzen vorchristlichen Zeit offenbart hat.

Die kühne Melodik des ersten wie dritten Kyriethemas ließ es Bach rätlich erscheinen, das Thema nicht einstimmig, sondern gleich in harmonischer Grundierung einzuführen.

Das Christe eleison ist ein Duett, das mildere Töne nach diesem ungeheuren Sturme bringt. In den Sologesängen, die Bach bekanntlich seinen Knaben anvertraute, bemerken wir weniger von der Leidenschaftlichkeit und Subjektivität, die uns heute ein notwendiges Ingredienz des Sologesanges dünken. Tief und unergründlich sind sie alle, aber — wie Spitta so poetisch sagt — wie mit einer Eisfläche überdeckt, so daß die keusche Knabenstimme sorglos

darüber hinzugleiten vermag. Aus dem Zusammenhange gerissen, werden zunächst nur einzelne dieser Sologesänge auch dem Nichtkenner Bachs Größe offenbaren.

Noch dramatisch erregter als das erste gibt sich das dritte Kyrie für vierstimmigen Chor. Was wohl die vom bel canto der damaligen italienischen Oper erfüllten Ohren zu diesem Thema gesagt haben mögen, das in seiner beispiellosen Chromatik heute noch nur von den mit sensiblen Tonnerven ausgestatteten und geschulten Hörern sofort erfaßt wird? Hier erreicht das leidenschaftliche Drängen und Sehnen nach dem Erretter die höchste Spitze. Und überhaupt die inbrünstige Kyriestimmung in dieser Weise und Ausdehnung künstlerisch festzuhalten, wie es Bach im ersten und letzten Satze seiner Messe zu tun vermochte, das ist ohne Seitenstück.

76.

Das **Gloria** zerlegt sich in acht Sätze. Den englischen Lobgesang behandelt Bach in einem imposanten Chor eigens: er trennt ihn ab von den dogmatischen Gloria-Ausführungen. Dieser Satz speziell ist eine echte Weihnachtsmusik in größten Verhältnissen. Das Gloria ist gestellt auf ein frisches, volkstümlich jubelndes Motiv. »Et in terra pax« schließt in seinen friedvollen, weichen Harmonien alle Weihnachtsseligkeit einer in sich gekehrten Seele ein. Und die Vorahnung kommender Zeiten führt

gelegentlich auch zu leisen, schmerzlichen Akzenten.

Schließlich wird das Et in terra pax als Kern festgehalten im Fugenthema und vom äußerlichen Glanz und Jubel wie von einer Schale umkleidet im Gegenthema. Die Fuge, die Bach aus diesen beiden Motiven entwickelt, läßt die Weihnachtsstimmung in vollstem Umfang, nach ihrer äußerlichen sinnlichen, wie ihrer innerlichen geistigen Seite und Richtung sich ausleben.

Eine von der Soloviol ine entzückend umrankte Arie »Laudamus te«, in welcher Singstimme und Instrumente in zartem, keuschem Jubel wetteifern, leitet über zum feierlichen vierstimmigen Dankeshymnus (»Gratias agimus«) der Herrlichkeit Gottes, der aus zwei kontrastierenden Themen gewoben erscheint, deren erstes, hauptsächlichstes, auch selbständig in die Instrumente übertritt, so daß sich die Vierstimmigkeit zur Sechsstimmigkeit erhebt.

Das Duett »Domine Deus« steht auf dem dogmatischen Grunde von der Wesenseinheit des Vaters und Sohnes. Diese Anschauung ist musikalisch versinnlicht in einem durch das ganze Stück festgehaltenen, aber merkwürdigerweise nicht verarbeiteten charaktervollen Motiv, das Pizzicato-Bässe und Flöten mysteriös umspinnen. Wie streng und anhaltend der Meister bei der Sache zu bleiben vermag, seine Betrachtung immer mehr vertiefend, wie sinnig er seine Töne und seine Kunst der geistigen Idee dienstbar macht, mögen uns die Singstimmen

zeigen. Beide setzen mit dem gleichen Motiv in der Vergrößerung ein! Dabei besingt der Tenor den Vater, der Sopran den Sohn. Wer diese geheimen Beziehungen der Bachschen Tonsprache zu ihrem religiös poetischen Programm nicht kennt und sich nicht die Mühe nehmen mag, den Anregungen des Meisters zu folgen, für den wird Bach ebenso umsonst oder nur mit halber Wirkung musizieren, wie irgendein Meister der modernen Programm-Musik. »Ich denke mir bei der Musik, was ich mag« — ist sehr stolz gesprochen, es beschönigt aber in den meisten Fällen nur die Bequemlichkeit und ist ein Zeichen von wenig wahrem Interesse. Bei keiner ernsten großen Kunst ist der geistige Führer gänzlich überflüssig.

Aber der Eigensinn spielt hierbei oft auch eine Rolle. Ich unterschreibe vollständig, was Spitta über den unvermuteten Oktavengang der Bratschen und Geigen nach abwärts im 42. Takte sagt, »er symbolisiere das Niedersteigen des Gottes zur Menschheit«. Ich möchte aber gehört haben, was derselbe verdienstvolle Gelehrte gesagt hätte, wenn ein Liszt oder Strauß diese Symbolik gewagt und ausgesprochen haben würde.

Nach diesem der Menge etwas unzugänglicheren Stück ist in dem »Qui tollis« der volle Gefühlsstrom innigster, aber immer nur vom Texte aus verständlicher Melodik entfesselt. Bach hatte in seiner Messe jede Stimme höchstens dreifach besetzt. So sehr die großen Chorwerke die Besetzung bis zu

einem gewissen Umfange vertragen, — jede vermehrte Chorstimme wächst, wenn sie ihren Beruf richtig erfaßt, sozusagen zu einer Kolossal-Persönlichkeit heran, während in anderen Chorwerken der einzelne Sänger häufig nur als Klangmaterial zählt — so scheint mir doch gerade dieses Stück für die große Besetzung weniger geeignet; sie paßt auch zu der instrumentalen Unterlage und den zart konzertierenden Flöten nicht. Bach hat den Choreintritt hier nicht angegeben; es wäre also möglich, daß auch er nur die Quartettbesetzung anwandte. Auch dieses Stück ist aus einem Thema gewoben, weich und tränenvoll; überraschende schmerzliche Modulationen verbreitern und vertiefen das Bett des melodischen Stromes. Bach schließt den Chor auf der Dominante, was eigentlich ein Überleiten auf das Kommende ist. Die Arie »Qui sedes« betont im Gegensatze zum »Qui tollis«, wo es sich um Sühne handelt, den vermittelnden Charakter des hohenpriesterlichen Amtes Christi. Sie hat die konzertierende Begleitung einer Bachschen, neuerdings von Strauß in seiner Domestica reaktivierten Hoboe d'amore, die, eine Terz tiefer stehend, die gewöhnliche Hoboe an Liebenswürdigkeit übertrifft. Die Baßarie »Quoniam tu solus« fußt auf der Betrachtung des königlichen Amtes Christi. Aus dem weichen H-Moll wird in das stolze D-Dur übergetreten, der liebliche, zärtliche Klang der Hoboe weicht dem prächtigen Klange des corno da caccia, eines kleinen Hornes. Wir erinnern uns, wie Bach auch im

Weihnachtsoratorium dem Baß in der Arie »Großer Herr und starker König« die verwandte Trompete als königliches Attribut beigibt. Stolz durchmißt hier im Ritornell das Horn in Oktaven- und Septimenschritten das Gebiet seiner glänzendsten Tonregion.

Alle diese Einzelbetrachtungen und Versenkungen münden schließlich in einen Gloriahymnus sondergleichen auf Christus, der nun mit dem heiligen Geist in der Herrlichkeit des Vaters thront. Von universellem Wurf und Kolorit ist der Chor »Cum sancto spiritu«. Nordisches, dem Meere ähnliches Rauschen und Brausen, das die Kunst des nordischen Protestanten, seine Orgel- wie Singkunst charakterisiert, ist hier vereinigt mit langgezogener heller Akkordgebung, die unter der südlichen Sonne geboren zu sein scheint, wie wir es direkt nebeneinander im Schlusse der unaufhörlich und unaufhaltsam vordringenden Fuge gewahren.

77.

Das **Credo**. Zum musikalischen Dogma des gregorianischen Chorals, diesem Ur- und Elementarschatz aller Melodik, in die Zeiten der alten Kirchentöne, der großen kirchlichen Vokalkunst, in die Zeiten der einigen, unzerteilten Kirche greift Bach zurück, um das christliche Glaubensbekenntnis würdig zu vertonen. Die Intonation des Priesters, die wir noch heute mit unabgestumpftem musikalischen Interesse hören, nimmt er dem Sänger am Altar vom Munde

weg. Der Chortenor singt das Thema mit höchster Inbrunst, nicht gestört von Überlegungen und Bedenken. Die anderen vier Stimmen greifen das eherne Thema mit gleicher Kraft auf. Das Feuer, das in den langgezogenen Tönen schlummert, wird angefacht und ständig geschürt durch einen Basso ostinato, der durch das ganze Stück wie auf Sturmesfittigen den Gesang trägt. Aber nicht bei der Krone der Schöpfung macht das Bekenntnis Halt. Nachdem alle Singstimmen das Bekenntnis abgelegt, tritt es über auf die uns umgebende Natur, die durch den Mund der Instrumente redet: Sie singt vereint mit dem Menschen »Credo in unum Deum«.

Wahrlich es ist, wie wenn selbst die Steine redeten.

Diese siebenstimmige Fuge, um wieder zur Prosa der Kunstschule zurückzukehren, zeigt dabei die kunstvollste Arbeit, die je diesem Thema zuteil wurde. Gegen das Ende, in der sogenannten Engführung, wird es zum Kanon für alles, was singt und spielt. Breit intoniert es der Baß auf dem Tone a, sofort folgen Alt und II. Sopran, die es in Sexten auf g und e singen, mitteninne in synkopiertem Rhythmus gibt ihm der I. Sopran auf dem Tone cis Ausdruck, dazwischen schmettert der Tenor auf dem hohen a sein credo und unmittelbar drängen sich auch die Instrumente zu ihrem Bekenntnisse heran. Selbst der gewiegteste Chor geht mit heiligem Bangen an diese Aufgabe. Das »Credo in unum Deum« gibt sich noch nicht zur Ruhe, auch wenn im folgenden

Chore das »Patrem omnipotentem« zu seinem Rechte kommen will. In dem energisch kraftvollen Hauptthema dieses Satzes, das der Baß intoniert, entdecken wir bekannte Bachsche Tonsymbolik. In den sieben Tönen der Tonleiter ist alle Melodie und alle Macht der Musik begründet. Indem Bach den kühnen Schritt vom höchsten Ton der sieben zum tiefsten, dem Grundton, macht, eine Kühnheit, die erst neuerdings wieder gewagt wird, hat er die Omnipotenz treffend gezeichnet.

»Et in unum Deum Dominum Jesum Christum«. Duett.

Noch schärfer als im Gloria betont und vertont hier der auch mit allem theologischen Rüstzeug ausgestattete Meister die Wesensgleichheit des Vaters und des Sohnes. Das aus vier Noten bestehende Hauptthema erklingt in Instrumenten, wie in den Singstimmen, im Kanon: ein Thema in zwei Stimmen, und in jeder doch wiederum verschieden (legato, staccato). Aber Bach vermag noch weiter in Tönen zu symbolisieren.

Bei der Fortsetzung des Themas (zweiter Takt der Singstimme) springt die untere nachahmende Stimme auf einen anderen Ton, die Unterquarte über, was vom rein musikalischen Standpunkte nicht notwendig gewesen wäre. Bach hatte entschieden die Absicht, die Abtrennung des Sohnes vom Herzen des Vaters anzudeuten. Ex corde natus!

In den abwärtsgehenden Schritten des später eingefügten »Incarnatus est« (die Worte wurden zuerst

dem vorigen Duett mit zugewiesen) senkt sich der Gott hernieder. Zärtlicher, inniger, keuscher kann nicht gesungen werden wie hier. Von der Mitte an schleichen sich schmerzliche Akzente ein, die sich häufen um die Worte »et homo factus est«.

78.

Und nun das Crucifixus!

Bis zu welcher Höhe des Könnens, des Veredelns und Vergeistigens alles Klanges und Rhythmus der Meister hier vorgeschritten ist, um das Bild des Dulders in den Tönen erschütterndster Klage und tiefsten Mitleidens vor unsre Seele zu stellen, zeigen uns Grundthema und Form dieses Satzes. Das menschliche Leidensmotiv, das Bach, wie gesagt, durchs Leben begleitete, ist in die Form eines langsamen viertaktigen Tanzes, des Passacaglio, gebracht, der den Baß beherrscht und dreizehnmal wiederkehrt. »Was nun«, um mit Spitta zu reden, »über diesem Baßthema die Singstimmen in chromatischen, übermäßigen, verminderten Melodieschritten einzeln und im Zusammenklang ihrer Gänge sagen, ist eben so unerhört wie das Ereignis, dessen Bedeutung sie ausdrücken sollen.«

Senkt die Musik des Crucifixus sich in die Tiefe hinab, verblaßt und erstirbt der Ton zum Hauch, so schnellen Chor, Orchester und Orgel im Siegesjubel der Harmonie und in lebensfrischer, volkstümlicher Melodie beim »Et resurrexit« einmütig empor. Bei

alledem hat der Chor manchmal etwas Schwebendes, man vermeint geradezu, die lichtumflossene Gestalt des Erlösers wiege sich im Äther. Eindringlich und freudig erregt, das Resurrexitthema als Seitensatz »durchführend«, verkündet der Chorbaß die Wiederkunft Christi, und jubelnd feiert der Chor wie das Auferstehen, so die Unermeßlichkeit des Reiches Christi, auf das Hauptthema zurückgreifend.

79.

Der dritte Glaubensartikel wird eröffnet mit einer von zwei konzertierenden Hoboen d'amore gleich weichen, milden Pfingstlüftchen umkosten Baßarie. Wir sehen, wie hier der Meister in schönster sinnlicher Auffassung nicht sich den Kopf zergrübelt über Wesen und Bedeutung des Heiligen Geistes, sondern draußen in der heiligen Frühlingsnatur das Weben des Heiligen Geistes sucht, des Lebensspenders (»Vivificantem«).

Aber andre Saiten schlägt er an, wenn es sich um die dogmatischen Folgerungen der Wirksamkeit des Geistes Gottes handelt, um das mehr als tausendjährige Lehrgebäude der Kirche.

Wenn Spitta gesagt hat, daß es dem eingeweihten Hörer der Messe zumute ist, als rausche der Genius von zwei Jahrtausenden über den Häuptern dahin, so trifft diese geistvolle Bemerkung insonderheit auf den Chor des »Confiteor« zu. Die gedankenschwersten Künste der alten Meister der Kirche, vereinigt mit

den einschlägigen kirchlichen Choralintonationen, führen vor uns ein Gebäude auf gleich der imposantesten Dogmatik, gleich dem gewaltigsten Dom.

Zwei Themen werden namentlich in höchster geistiger Kraft entwickelt (»confiteor unum baptisma« und »in remissionem peccatorum«), und zu ihnen treten schließlich mit der Gewalt der Weltgerichtsposaune die kirchlichen Intonationen des »Confiteor in unum baptisma« im Kanon (Baß und Alt), denen später der Tenor mit dem Thema in der Vergrößerung folgt. Und nun beobachte man, mit welcher divinatorischen Gabe der Meister in die Zukunft blickt bei dem Bekenntnis »Et expecto resurrectionem mortuorum«. Mozartsche Seligkeit, Beethovensche Energie des leidenschaftlichen Jubels, Wagnerscher Stimmungszauber, wie er sich namentlich in seiner Modulationskunst zeigt, sind da geoffenbart. Ja, sie, die Meister, sie glauben bescheiden an ein ewiges Leben und Fortleben ihrer Kraft in anderen Meistern!

80.

Der vierte Hauptteil umfaßt Sanctus, Benedictus, Osanna, Agnus Dei und Dona.

Das **Sanctus** ist immer eines unmittelbar ergreifenden Eindruckes sicher. Dieser Glanz, diese Wucht, Majestät, dieses grandiose Schreiten des Basses, dieses Wogen und Rauschen des Tonmeeres überwältigt jeden Hörer.

Bach ändert die Mechanik seines Apparates, des Chores, wie Orchesters. Drei ist die vollkommenste Zahl, sie versinnlicht uns das Dogma der Dreieinigkeit Gottes.

Im Orchester: Neben drei Trompeten nun auch drei Hoboen, die chorisch im Dreiklang verwendet werden. Der Chor erhöht sich auf sechs Stimmen. Die drei höchsten bilden eine Gruppe gegen die drei tiefsten, sie musizieren gegen- und miteinander, auch ein Wechsel in der Dreiergruppierung tritt hie und da ein. Erklären wir uns die Zahl drei, so können wir uns auch die Zahl sechs erklären: zwei Sopran-, zwei Altstimmen, zwei Männerstimmen. Die Seraphim vor dem Heiligsten hatten sechs Flügel, mit zweien bedeckten sie ihr Antlitz, mit zweien die Füße, mit zweien flogen sie. Auch sonst scheint Bach auf die von Jesaias geschilderte Situation dramatisch lebensvoll einzugehen.

Ganz diesen Verhältnissen angemessen ist auch das frische und jubelgesättigte »Pleni sunt coeli«, dessen Thema im Überschwange oft in mehreren Stimmen zugleich auftritt.

Aber nochmals sollte der Chorapparat eine Steigerung erfahren. Ein **Osanna**, wie es Bach vorschwebte, in dem etwa ganze Völkerscharen den einst in Jerusalem Einziehenden feiern, mußte sich von dem Chore des Sanctus abheben, es mußte mindestens eine Verdopplung des regulären vierstimmigen Chores zur Voraussetzung haben.

Man sehe nun, wie sich der Meister mit der wachsenden Kompliziertheit der Ausdrucksmittel leichter und freier fühlt. Wenn man von einem achtstimmigen Chore spricht, so hat man dabei in der Regel den Eindruck des Schweren, Schwerbeweglichen, Schwerverständlichen, Unfaßlichen oder Unklaren. Aber hier — »wie sich die Stimmen gleich herzen und lieblich umfangen, freundlich einander begegnen und gleichwie einen himmlischen Tanzreihen führen«, wie sie sich vereinigen, trennen, einander antworten, »wer, der von uns solches verstehet, würde nicht« (um mit Luther zu reden) »herzlich davon bewegt«?

Dem hochragenden Osanna tritt als bereits bekannter, erhaben-schlichter, feierlicher Chorschlußgesang das »**Dona**« gegenüber. Dazwischen liegen, gleich einer freundlichen grünen Matte, die von hellen Tönen (jedenfalls einer Solovioline) umstrahlte Tenorarie des »**Benedictus**« und der »dunkle See« des »**Agnus Dei**«, — eine Altarie auf der leidenschaftlich-düsteren Grundlage der tiefen Saiten des Geigenchores.

81.

Wenn wir die Kirchenmusik und die Chorliteratur aller Zeiten überblicken, so suchen wir vergeblich nach einem Seitenstück zur H-Moll-Messe. Höchstens, daß wir in Franz Liszts »Christus« ein zartes »holdes Geschwister« vermuten möchten — etwas »Weibliches« gegenüber jenem kraftvoll »Männlichen«. Wir

müssen sagen: Bachs Messe gleicht einem Riesendome, der mit seiner Spitze in den Himmel reicht. Obwohl aus einem Geist geboren, der als der sogenannte »Arianismus der Germanen« den katholischen Uniformierungsbestrebungen schon seit der Zeit der Gothen zu schaffen machte, sehen wir doch auch hier, daß der germanisch-christlichen Auffassung »die größere Dauer beschieden ist«[1], und wir beobachten, daß von der H-Moll-Messe ein Strom des Segens ausgeht, auch nach der Seite der alten Kultusgemeinschaft. Ja, werden die Modernen von der äußersten Linken sagen, aber die Spitze dieses Riesendomes ragt in einen erträumten christlichen Himmel! Aber welchem künstlerisch veranlagten Menschen wäre nicht das Land seiner Träume das eigentliche, wirkliche Land?

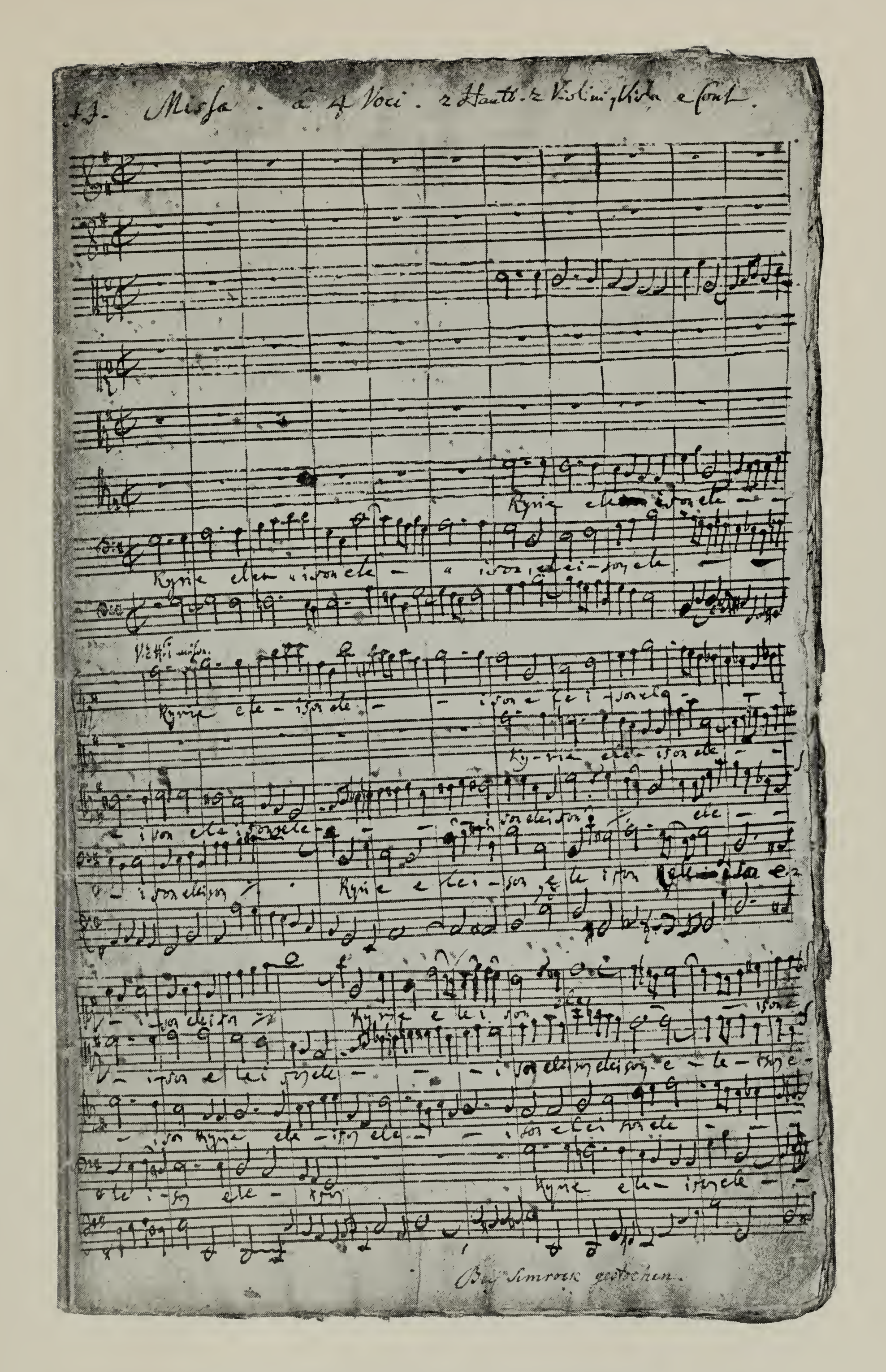
Die kurzen Messen.

82.

Die H-Moll-Messe gelangte zwar in Dresden nicht zur Aufführung, aber Bach zum Titel eines Königlich Sächsischen und Kurfürstlich polnischen »Hofcompositeurs«. Es liegt der Schluß nahe, daß Bach sich erkenntlich zeigen wollte durch Übersendung einiger (übrigens auch im lutherischen Gottesdienste figurierender) »kurzer Messen«. Daß es ihm darum

[1]) wie v. Schubert sagt.

zu tun war und er Eile damit hatte, beweist der Umstand, daß der größte Teil seiner vier kurzen Messen in F-Dur, E-Dur, G-Moll und G-Dur aus Kirchenkantaten stammt, die er den Leipzigern wohl nicht als Messen vorsetzen konnte. Der Meister scheint sich bei diesen altkirchlichen Resten im Gottesdienste mehr an altkirchliche und zeitgenössische katholische Meister gehalten zu haben, deren Werke er sich abschrieb. Mannigfach hat er wohl kurze Messen eines weitläufigen Vetters, des Meininger Hofkapelldirektors Johann Ludwig Bach, benützt, von dem er auch eine große Anzahl von Kantaten sich abschrieb. Für eine dieser Messen, deren Kyrie er aufführte, hat er eigens ein »Christe eleison« für Sopran, Alt und Continuo komponiert, das mit seiner Umgebung in der Bach-Ausgabe ⟨Ergänzungsband, S. 197⟩ abgedruckt ist. Noch Bitter ⟨»Bach«⟩ schreibt dem Meister eine Anzahl von Messen zu, die dem Meininger Bach angehören. Von den oben bezeichneten kurzen Messen, die 1737—38 komponiert bzw. »kombiniert« sind, hebt sich als Ganzes die in F-Dur heraus, obwohl auch den anderen geniale Züge ⟨wie namentlich das kanonische »Christe eleison« der A-Dur-Messe⟩ nicht fehlen. Speziell das Kyrie der F-Dur-Messe zeigt Bach von seiner tiefsinnigsten Seite. Zu den fugierten, allmählich erregter werdenden drei Chorsätzen erklingt in Hörnern und Hoboen das dreimalige deutsche Agnus dei »Christe, du Lamm Gottes« ⟨das übrigens im Verlauf auch durch die Singstimmen hindurchschimmert⟩ und gleichzeitig in



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT

aus »Missa in G«

Original im Besitz von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Instrumental- und Singbaß das die deutsche Litanei einleitende und abschließende Kyrie mit dem Amen.

Zu den lateinischen Messen kommen noch einige für die Abendmahlsfeier benötigte Sanctus. In ihnen versucht sich Bach offenbar (auch in den wertvollsten in C-Dur und D-Dur (Bach-Ausgabe 11. Jahrgang, 1. Teil S. 69 und 81)) auf dem »breiteren« Weg der glänzenden katholischen Dresdener Kirchenmusik. Ob übrigens alle, auch das im Ergänzungsband (S. 177) abgedruckte echt sind, scheint mir fraglich; der Name J. S. Bach steht nur bei dem obengenannten in D-Dur.

XIV. Bachs Musikapparat.

83.

Bei den großen Anforderungen, die der Meister in seinen Werken an die Ausführenden stellt, begegnet wohl die Frage nach Bachs Musikapparat dem regsten Interesse[1]).

Dieser Apparat setzte sich zusammen aus den Alumnen der Thomasschule und »Stadtpfeifern und Kunstgeigern» (Stadtmusikanten) der Stadt Leipzig. Die ersteren sangen und wurden zum Teil auch zur Instrumentalmusik mit herangezogen, und beide Gruppen suchte der Direktor durch »Adjuvanten« (Studenten, absolvierte Thomaner) nach Möglichkeit zu verstärken. Während nun heute dem Thomaskantor für seine viel eingeschränktere Musik, die namentlich den Knaben sehr wenig Sologesang zumutet, 40—50 Sänger und das Gewandhausorchester zu Gebote stehen, mußte sich Bach für die Regel mit 17 Chorsängern und 7—8 Stadtmusikanten bei der Aufführung seiner Kirchenmusik behelfen; denn die Hilfskräfte versagten, weil Bach keine Unterstützung für

1) Vgl. B. Fr. Richter im Bach-Jahrbuch 1907.

sie gewährt wurde. Und jene 17 Chorsänger stellten zugleich die Solisten und gaben noch einige Alumnen zur Aushilfe bei den Instrumenten ab. Denn schon die instrumentale Begleitung der Chöre und mancher Arien ging über die Zahl der Stadtmusikanten hinaus, geschweige denn die Besetzung der oft sehr anspruchsvollen Instrumentalstücke. Hier ist auch wohl anzunehmen, daß mancher Alumnus erst instrumentaliter und nach der Einleitungsmusik sich vocaliter betätigt hat. Dies setzte gute musikalische Anlagen, großen Fleiß und langjährige Übung voraus. Es ist nachgewiesen, daß diese sich stetig vervollkommnenden »Alumnen-Conservatoristen« möglichst lange sich der Schule und ihrem Chore verschrieben. Sie verdienten sich hier oft ihr Geld für die Universität, die sie nicht selten erst bezogen, nachdem sie das 20. Jahr lange überschritten hatten. Viele wandten sich auch für immer mit Erfolg der Musik zu, und manche verkamen wohl auch bei dem zigeunernden Leben als »Operisten«.

Merkwürdigerweise scheint es keine »Mutationspause« gegeben zu haben. Wer heute mittels der Fistel seiner Sopran- oder Altgesangsverpflichtung noch genügen konnte, sang wohl schon gar in der nächsten Woche ein Baßsolo! Noch vielseitiger waren die eigentlichen Musiker von Profession, die Stadtpfeifer und Kunstgeiger! Noch 1769 mußte ein Stadtpfeiferaspirant unter dem Thomaskantor Doles zur Probe blasen: ein Waldhornkonzert, einen konzertierenden Choral auf der Zugtrompete, einen

simplen Choral auf den viererlei Posaunen und ferner geigen: eine Violinstimme eines Trio und eine Kontrabaßstimme eines konzertierenden Chorals! Wir müssen also annehmen, daß diese Stadtpfeifer oft während einer Kantatenaufführung von einem Holzblaseinstrument zum andern, von da zu einer Geige und wohl auch gar zu einem Blechinstrument griffen. Wie bescheiden nehmen sich dagegen unsre heutigen Hof- und Stadtmusiker aus, die sich oft sehr überlegen, von einer Tenor- auf eine Altposaune überzugehen!

84.

Zu einer »Musik« nun werden dem Meister, der im Chor und Orchester auch Solo- und Ripien- (Tutti)-Stimmen häufig anwendet, etwa zwölf Sänger und neben den sieben bis acht Stadtmusikern als weitere Musiker und als Ripienisten (verstärkende Streichinstrumentalisten) fünf seiner Alumnen zur Verfügung gestanden haben. Bei Werken wie der Matthäuspassion kam wohl noch der anderweitig nicht beschäftigte, freilich weniger tüchtige »Motettenchor« mit in Anschlag, und da können wir etwa die doppelte Zahl von Sängern und Instrumentalisten vermuten. Berücksichtigen wir, daß in diesen Zahlen alle »Solisten« oder lyrische und dramatische Sänger inbegriffen waren und daß auch wohl noch Verhinderungen durch Krankheiten usw. eintraten, die neben der Instrumentalaushilfe den Chor reduzierten, so begreifen wir die Not, die dem Meister immer wieder die



BACHS I. TROMBA- (UND HORN-) BLÄSER
REICHE IN LEIPZIG

Feder in die Hand drückt, den Rat auf die Unzulänglichkeiten des Instrumentalapparates aufmerksam zu machen; hierin stand Leipzig offenbar weit hinter Weimar und sogar hinter Mühlhausen zurück. Festliche Sonntagsmusiken mit dem Orchester wie die Weimarer Kantate »Der Himmel lacht« waren offenbar in Leipzig ganz undenkbar. Aber der Rat hatte keine Einsicht, und »Wohlwollen« anscheinend nur, wenn eine Musik zu seinen Ehren in Frage kam (vgl. die Ratswahlkantate »Preise Jerusalem, den Herrn«), auch bei Hochzeiten (vgl. »Dem Gerechten muß das Licht«) scheinen sich Mittel »losgelöst« zu haben.

Wenn Bach, der seine Streichinstrumente meist schon von der II. Geige an bis zum Kontrabaß hinauf mit Schülern besetzen muß, um Beihilfe für die »Assistence« von Hilfsmusikern nachsucht, wird sie ihm verweigert. Während die vielen ähnlichen Gesuche von einem gewissen Gerlach, einem ehemaligen Schüler Bachs, der mit anderen Studenten das Collegium musicum und die Kirchenmusik in der Neuen Kirche übernommen hatte, stets mit einem »fiat« des Magistrats erledigt werden, begegnen diejenigen Bachs meistens einem »differatur«[1]. Gerlach

[1] Schweitzer spielt sich in seinem »Bach« (S. 126) als Anwalt für die Herren Hinz und Kunz auf und konstruiert sich allerhand »Wohlwollen« des Rates für Bach zusammen, dem weiterhin »sinnlose Heftigkeit«, »wilder Eifer«, und »unkluge« Taktik imputiert werden. Auf diese Pfade können wir S. nicht folgen. Bach ist keine Krämernatur, die mit sich handeln oder

scheint bei den Stadtvätern überhaupt mehr gegolten zu haben als der Meister, der nur Beihilfe für einen offenbar dringend nötigen Baßsänger, seinen nachmaligen Schwiegersohn Altnikol, erhält. Wer kann sich bei dieser Sachlage meiner bereits ausgesprochenen Meinung verschließen, daß Bachs Schöpferkraft für große Chorwerke, wie die Matthäuspassion und die als Ganzes für ihn »auf dem Papiere« stehende H-Moll-Messe, gelähmt und er gezwungen wurde, sich bis an sein Lebensende auf die mit einfachen und einfachsten Mitteln arbeitende Kantate zurückzuziehen, im übrigen aber kontrapunktischen Spekulationen nachzuhängen? Es scheint, daß seine Söhne die Hauptkräfte für seine »wohlbestellte« geträumte Kirchenmusik gewesen waren, wie ja der Bericht über sein »Hauskonzert (vocaliter und instrumentaliter)« der einzige Lichtpunkt in seinem trostlosen Briefe (1730) an seinen Jugendfreund Erdmann ist!

»reden läßt« (s. Meistersinger!), er ist »aus der Wahrheit« kraft seines Genius, und man ist entweder »für ihn oder wider ihn«! Ich zweifle keinen Augenblick, daß S. (vgl. »Bach« S. 102), falls er im Leipziger Rat gesessen wäre, mit »votiret« hätte, daß man, während der »mittelmäßige« Bach seine Probe ablegte, noch in allerletzter Stunde eine Supplik an den Landgrafen von Hessen richte, er möge dem Rate seinen mit Telemann unter die »besten« rangierenden Kapellmeister Graupner ablassen (vgl. B. F. Richter im Bach-Jahrbuch 1905), ebenso, wie daß er mit dafür gestimmt hätte, daß der 1750 um die Stelle seines Vaters nachsuchende, damals schon berühmte Philipp Emmanuel Bach als Bewerber durchfalle und eine ehrenwerte Person, aber gegen diesen eine musikalische Null als Thomaskantor ernannt werde.

Daß Vorzeiger dieses H. Johann Christoph Altnickol
seit Michaelis ao. 1745. dem Choro Musico unausge-
setzet assistiret, indem Er bald als Violiste, bald als
Violoncelliste, meistens aber als Vocal-Bassiste sich
exhibiret, und also dem Mangel derer auf der Tho-
mas-Schule sich befindenden Bass-Stimmen (weilen
sie wegen allzu frühzeitigen Abzugs nicht können zur
Reiffe kommen) ersetzet; Wird hiermit eigenhändig
bezeuget. Leipzig. d. 25. Maji. 1747.

Joh: Sebast: Bach.

EIN ZEUGNIS BACHS

FÜR SEINEN SCHÜLER UND SPÄTEREN SCHWIEGERSOHN ALTNICKOL

Aus den Ratsakten der Stadt Leipzig

XV. Bach heute.

85.

Man begreift da, daß Bachs Werke in ihrer Größe und Tiefe sich ihrer Gegenwart nicht offenbaren konnten. Aber abgesehen von den unzulänglichen Mitteln der Darstellung streben sie auch in vielfacher Beziehung aus der Enge des Schul- und Stadtpfeiferbetriebes hinaus. Werke, wie die H-Moll-Messe, die Passionen, die meisten der Kantaten als eine Art »Kammermusik« aufzufassen, will uns mit Recht widerstreben. Sie streben ins Große, Weite, und wir beobachten auch heute, wie sich an ihnen der Geist der Chor- und Orchestermassen entzündet. Dem in der letzten Zeit bislang häufig abflauenden »Chorgeiste«, wie er sich etwa an den Oratorien Händels und Haydns entwickelt hatte, geben Bachs Werke neue Nahrung, ihn zugleich veredelnd und auf eine geistig höhere Stufe hebend. Sie bilden in unserer Gegenwart das tägliche Brod für alle die großen, nun aus Frauen und Männern aller Bildungsklassen gebildeten Chorinstitute, ohne Bach würden sie verkümmern.

So deutlich sich nun auch hin und wieder in den Niederschriften der Werke der Wille des Meisters kundgibt, so beobachten wir doch, daß Bachs Persönlichkeit der Inspirator für die Ausführenden, der alles belebende Mittelpunkt und in mannigfacher Beziehung auch der Improvisator war.

Berücksichtigen wir z. B. jene Ariosi, wo Bach zu einer Singstimme weiter nichts als einen oft sogar unbezifferten Baß setzt! Auch die nur in allgemeinen Umrissen die harmonische Grundlage darstellende Generalbaßschrift (in der Kirchenmusik zweifellos nur für Orgel,[1]) in der sonstigen hauptsächlich für Cembalo giltig) wird oft vermißt oder zeigt bei der Eile des kirchenmusikalischen Betriebes, bei den oft unzulänglichen Kopisten usw. Irrtümliches; zudem zeigt sie die Einzelheiten und Feinheiten des Bach und seiner Schule eigenen Generalbaßspiels, das mit improvisierten Imitationen, feinfühligen, grobe Kakophonien vermeidenden Durchgängen und zum mindesten mit einer gesangreichen Oberstimme operierte, so wenig an[2]) wie etwa die

1) Ausnahmen werden bei Bach bezeichnet, sind aber vielleicht auf frühere anderweitige Verwendung des betreffenden Stückes zurückzuführen.

2) Schweitzer mit seinem »vertieften und geläuterten Temperament« scheint ein etwas bedenklich rustikanes Orgelgeneralbaßspielen (mehr ex faustibus) als einzig Bach gemäß hinstellen zu wollen (Bach S. 812ff. u. a.). Er verlegt sich mehr auf das Herausarbeiten der Bässe, die erst durch einen 4′ im Orgelbaß »deutlich« werden müssen, und er geht dem Bearbeiter (S. 820) der Klavierauszüge der Bachschen Kantaten zu Leibe, der auch

Mozartsche Dynamik den lebensvollen Vortrag einer seiner sonnigen Kantilenen.

Viele Instrumente der Bachschen Kunstübung sind längst außer Gebrauch gesetzt und auch wohl nur zum kleinsten Teil — in kleineren Orchestern überhaupt nicht — zu reaktivieren. Auch die Klaviere, Orgeln und die uns noch ebenso geläufigen Holzblaseinstrumente zeigen heute einen mehr oder minder veränderten Klangcharakter. Ein ganz genaues Klangbild aus jener Zeit können wir uns also nicht rekonstruieren, und wir könnten wohl auch die vom Meister selbst in wenig verlockenden Farben geschilderten Bemühungen der Stadtpfeifer

---

etwas fürs »Gemüt«, für die Oberstimme tut! Jene mittelalterlich grobe Nerven voraussetzende Baßbehandlung, der offenbar Sch. durch seine Pedaltechnik mit dem Orgelpedal noch häufig zu Hilfe kommt, müssen wir im Interesse unserer etwas feinnervigeren »Konzertabonnenten« entschieden ablehnen, zumal es mit Bach nichts zu tun hat, der nicht bloß Organist — und wenn, dann aber ordentlich — war. Es ist zuzugeben, daß der — übrigens nicht auf Orgelgeneralbaß besorgte Kantatenbearbeiter manchmal etwas zuviel, namentlich an »Chorälen«, in die Oberstimme des Generalbaßsatzes »hineingeheimnißt« hat — der Klavierauszug der Bauernkantate muß sogar als kaum brauchbar bezeichnet werden. Indessen ist darüber viel besser reden als darin arbeiten und besser machen. Ein solcher Bearbeiter, der mindestens ebensoviel denkt und überlegt wie ein Buchverfasser, ja oft etwas wie »Schaffenswehen« verspürt, muß zunächst ein Dankeswort beanspruchen dürfen. Und ich stehe nicht an, eine so geist- und phantasievolle Oberstimme wie z. B. die des Versus II der Kantate »Christ lag in Todesbanden« hoch über Sch.s Baß- und Pedalphantasien zu stellen.

um seine Werke nicht mehr vertragen. Unsere Ohren sind durch die Mozart, Beethoven, Wagner zu einer gewissen Kultur hinsichtlich des sinnlichen Klanges gelangt, und diese Ohren können wir nicht abschrauben und an ihrer Stelle andere einsetzen. Wir müssen auch sagen, daß im Allgemeinen Klang und Technik der Instrumente dermaßen veredelt und verbessert sind, daß wir dem komplizierten Melos der Bachschen Tonsprache viel entsprechender zur Darstellung verhelfen können als jene abgelaufene Zeit.

Man kann wohl sagen, daß Bach eben deswegen in seiner Zeit nicht beachtet wurde, weil die Möglichkeit fehlte, seine polyphon so kompliziert, harmonisch und melodisch so fein organisierten Werke entsprechend zur Darstellung zu bringen. Es fehlten oft die Voraussetzungen der Vortragsmöglichkeiten. Es bedurfte der »Vorarbeit« eines Beethoven, Wagner. Erst die an ihnen gewonnenen Errungenschaften gewährleisten eine deutliche, plastische, eindringliche Wiedergabe und somit eine allgemeinere und tiefer gehende Wirkung Bachs. Wer Bachs Partituren nicht irgendwie in Kontakt etwa mit der Meistersingerpartitur zu bringen, wer nicht einzusehen vermag, daß stets von einem jüngeren Genius Licht auf den Ahn strahlt — dem ist nicht zu helfen.

86.

Ein großer Teil unserer Musikgelehrten oder gelehrten Musiker sehnt sich nach der Bachschen Stadtpfeiferei oder »Kunstpraxis«, wie die Philologen nach der wahrhaft »klassischen« Musik der alten Griechen. Sie belächeln diese Mendelssohn, Schumann, Franz, v. Bülow mit ihren Bachbearbeitungen, ohne zu bedenken, daß überhaupt alle Wiederbelebungen älterer orchestraler wie vokaler Werke stets ein Kompromiß bedeuten, daß jede Zeit sich neu wird bemühen müssen, dem G e i s t des alten Meisterwerks gerecht zu werden, der leider dem B u c h s t a b e n allzuoft aufgeopfert wird. Und auch da macht man sich's oft recht bequem, wie wenn man z. B. Bach ganz auf die Händelpraxis d. i. die der italienischen Oper einstellt, von der er sich sehr wesentlich entfernt hält.

Man wird selbstverständlich zu erforschen suchen, welcher Art die Darstellungsmöglichkeiten der alten Kunstübung waren, man wird charakteristische Klangmittel derselben zu reaktivieren suchen, aber man wird nicht alle Forschungsresultate ohne weiteres auf die öffentlichen Aufführungen übertragen. Einesteils sind diese Möglichkeiten nicht ohne weiteres gegeben[1]) und sind in idealerer Weise nicht zu erreichen, andernteils kann man einen Meister, der so

---

[1]) Die sehr wünschenswerten »Bachtrompeten« sind z. B. geradezu eine Luxusfrage, schon für die Kapellen großer Städte!

wie Bach an eine Auferstehung der Toten und ein Leben der zukünftigen Welt glaubt — man lese nur die entsprechenden Partiturseiten der H-Moll-Messe! — nicht zum zweiten Male mit rohen Generalbaß-klangmassen begraben wollen. Die Musik ist auch eine sinnliche Kunst, und die sinnliche Seite des Klanges darf um so weniger vernachlässigt werden, je komplizierter das Tonwerk ist, und je größere Anforderungen es somit an das Fassungsvermögen des Zuhörers stellt. »Siehe zu, daß dein Bachkultus nicht Heuchelei sei« möchten wir allen denen zurufen, die da, selbst wenig von musikalischen Nerven geplagt, dem mit einem so bewunderungswürdigen Nervenorganismus ausgestatteten Meister auf die meist recht hahnebüchene philiströse Weise des alten »Musik-Collegiums« beikommen wollen. Kommt die Forschung zu wirklich nutzbringenden, das Orchester bereichernden und allgemeiner zugänglichen Klangresultaten, so wird das niemand mehr interessieren als den mit den Darstellungsmöglichkeiten vertrauten praktischen Musiker. Das wird er besser beurteilen und dem Interesse der Meisterwerke dienlicher verwerten können als der häufig rücksichtslos mit der »historisch-philologischen« Methode arbeitende Musikgelehrte. Die praktischen Musiker sind geistig so elastisch, daß sie stets mit neuen Mitteln versuchen werden, dem Inhalt des Meisterwerkes beizukommen, während die Gelehrten leider häufig mit jedem Tage sich dogmatischer geberden. Wie weitherzig und milde ist ein Philipp Spitta und wie

eng und selbstherrlich jene, die sich als seine Nach=folger (und — Überwinder seines Standpunktes!) gerieren, wie Schweitzer!

Man verdonnert Richard Strauß, der sich Mühe gibt, mit entsprechenden Mitteln die hohe Trompete des II. Brandenburgischen Konzertes zu retten, aber man nimmt in der musikgelehrten Welt ruhig Vor=schläge hin, wie etwa den, die Solotrompetenstimme mit einer — Geige zu besetzen, weil Bach mit seiner unzulänglichen Stadtpfeiferei traurigerweise irgendwo einmal in die Lage versetzt war, Instrumentalstimmen zu vertauschen. In dem angezogenen Falle bedenkt man aber gar nicht, daß neben der Trompete schon eine Soloviolinе konzertiert, daß also der von Bach beabsichtigte künstlerische Effekt einfach preisgegeben wird! Man bekreuzt sich vor einer verstärkenden oder füllenden Klarinette, ohne sich mit der Frage zu beschäftigen, wie man dem heutigen großen ge=mischten Chor gegenüber den Bachschen Orchester=gesang durchsetzen soll; man redet von einer Ver=zehnfachung der Hoboe, ohne über die Mittel, sie aufzutreiben, sich klar zu sein und über ihren trotz=dem unzulänglichen, im Plural enttäuschenden Klang sich weiter Rechenschaft zu geben (man denke sich die meist von Monstrechören gesungene Kantate »Wachet auf, ruft uns die Stimme« mit je 10 I., II. und III., also 30 Hoboen besetzt!).

Man schreibt Bücher über Klavichord oder Cem=balo des wohltemperierten Klaviers und muß sich doch bei gesunden Ohren sagen, daß es Unsinn ist,

das Bachsche Meisterwerk wieder in die Kinderstube des Instrumentenbaus zu verweisen.

Aber es scheint, daß wir in einer Zeit leben, wo man zunächst einmal die Vertreter der »grauen« Theorie sich ausleben lassen muß. Die Vertreter der Praxis müssen dann eben zusehen, was von dieser wirklich zu brauchen ist. Es ist mir aber völlig klar, daß alle die unter den musikalischen Theoretikern wie Praktikern, die mit den Geisteserben Bachs, den neueren schaffenden Meistern auf gespanntem Fuße stehen, nichts Nennenswertes für die Pflege Bachscher Kunst erreichen werden. Es sei denn, daß man Bach weniger als lebensspendende Kraft, denn als eine Art überkommenen musikalischen Hausrates ansieht. Wir wollen aber nicht nur etwas wie »Großvater«, sondern ein Stück ewiger deutscher »Jugend« in ihm erblicken!

Namenregister.

Register der aufgeführten Bachschen Kompositionen.

(Die arabischen Ziffern bedeuten die Seitenzahlen, die römischen die eingefügten Notenbeilagen.)

A. Instrumentalmusik.

Klavierwerke:

Orchester- und Kammermusik:

Orgelwerke:

B. Vokalmusik.

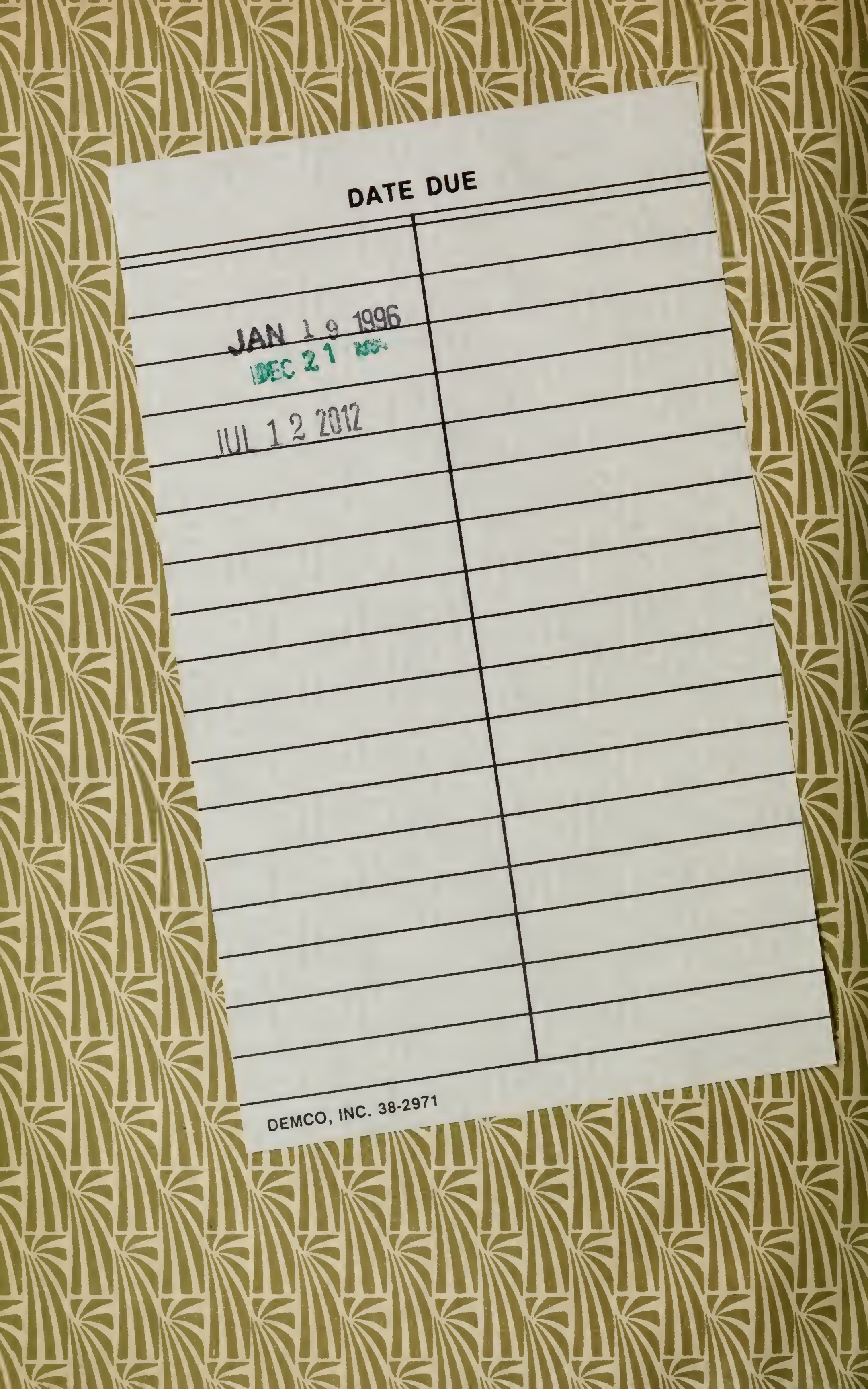
Kirchenkantaten 62ff.

Weltliche Kantaten 120ff.:

Oratorien 129ff.:

Passionen und Trauermusiken 135ff.:

Die Register sind gefertigt von Hermann Poppen, Heidelberg.



DATE DUE
JAN 19 1996
DEC 21
JUL 12 2012
DEMCO, INC. 38-2971


3 1197 00389 5353

